大珠小珠落玉盤

—當代名家談藝錄

龔鵬程等紀錄

大珠小珠落玉盤

—當代名家談藝錄

龔鵬程等紀錄

封面設計：林慧蘭

暖流文庫 5

大珠小珠落玉盤 當代名家談藝錄

暖流出版社

暖流出版社

白先勇說：「好的作品在每個時代都有新的意義。」夏志清說：「文學批評要回到人間。」李敖說：「我是個眞正瞭解傳統的人。」金庸說：「武俠小說的基本觀念是伸張正義。」鄭愁予說：「我的詩都在表現一種剛性。」思果說：「喜歡看書是寫作的根苗。」…

本書是十位當代名家與青年朋友談文學、論藝術的紀錄。且讓他們——爲您引經據典、侃侃而談吧！

⑤庫文流暖

盤玉落珠小珠大

錄藝談家名代當——

錄紀等程鵬龔

前言

充斥於市面上的文學理論、藝術概論、文學評論之類的書，信手拾來，多得使你有無從選擇之感。每一位喜愛文學與藝術的朋友，或多或少，都翻過這類的書，而大家有個共同的感覺，就是作者不管是否確具眞才實學，都是以一代宗師的姿態出現，嚴顏說教。讀不到幾頁，就使人失去原來的愉快心情，而無法繼續忍受作者與讀者之間的冷漠待遇。又，一般從事各種理論寫作的人，多半不長於文字的表達，原來一個很好的觀念，礙於文字能力，往往無法表達清楚，讀者遇到這樣的書，就更是愈讀愈乏味了。

但是一個從事文學與藝術工作的人，又不能不從一些基礎理論着手；前人的經驗是後人之師，尤其初步習作的人，總希望從一些已有相當成就的人經驗中，找到一條捷徑。那怎麼辦呢？我

們爲大家找到一個兩全其美的方法，邀請十到廿位對某位作家或藝術家的作品有特別研究的研究所的研究生，與這位作家或藝術家面對面的座談。而需要特別交代的，是此類座談亦與一般性的座談會有別。目前常見的一般性的座談，總是太形式、太浮面、太雜，很難有系統的提出問題，獲得令人滿意的結果。我們的座談，是經過有計劃的製作、設計，與會的青年朋友，事前都得熟讀這位作家的作品，然後擬出三十到四十個問題，會議進行中，發現新的問題也可隨時提出，因此若非具有相當經驗與才學的作家，往往會出現很尷尬的局面。而我們邀請的作家，全是國內外一流的作家和藝術家，他們學養豐富，對答如流，每次座談都十分完滿。這樣的座談，自然內容豐富，而且逸趣橫生。青年朋友對這位作家有不同意見，也可以批評或質疑的方式提出，作家遇到這類與自己意見相左的問題時，看他們閃爍其辭，言語詼諧，更爲座談會生色不少。整理紀錄的人，文藝修養及寫作能力又是一時之選，因此，當時情景，躍然紙上。

本書討論的全是文學與藝術的基礎理論，深入淺出，讀者很容易就能進入情況。這確是一本經過特別製作、設計、突破傳統形式的書。

大珠小珠落玉盤

——當代名家談藝錄

目次

前言……三
白先勇談小說……七
夏志清談文學批評……四三
李敖、胡菡夢談歷史、文學與電影……六一
金庸談武俠與報業……一〇一
鄭愁予談詩……一一五
思果談散文……一二七
原文秀談舞蹈……一四一

古龍談武俠……一五七
高陽談歷史小說……一七三

白先勇談小說

王法耶、潘秀玲記錄

梅新主編（以下簡稱梅）：今天能請白先勇先生到這兒來與青年朋友們見面，讓仰慕他的青年朋友有個當面請教的機會，可以說非常不容易，因爲他在國內逗留的時間很短，各方面想找他的人很多，因此很忙，很不容易抽出時間。白先生是我多年的老友，他又不好意思推辭。這次集會應該是在他一回來就舉行的，而一再延期。在此期間，消息外洩，許多朋友打電話來，希望能參加，但限於場地，無法讓更多的人來一睹白先生的豐采，實在覺得很抱歉。

白先生這次回國，主要是出席香港政府舉辦的小說獎評選工作，另方面，他是「現代文學」創始人，將藉此機會與老朋友聚會，商談重整「現代文學」編務、發行等種種事宜，三年不見面，他還是老樣子，年輕、率眞，這是我覺得最高興的。

今天的座談分二層次進行，首先我們請白先生談談評審香港文學獎的經過。香港文學和臺灣文學，可以說大不相同。所謂香港的，其實就是大陸的，因爲文革以後，很多紅衞兵逃到香港，這一批年輕人的寫作方向，無論是題材、文字等，跟臺灣作家全不一樣，我們可請白先生爲我們介紹一下。第二部分，是請在座的年輕朋友提問題，任何問題都可以提出來，我想白先生很願意回答。

紅衞兵文學成爲香港文學主流

白先勇（以下簡稱白）：今天晚上最重要的，還是希望跟大家談談。回來以後，還沒有很多機會跟青年朋友接觸，我想有很多問題還須要向大家請教。我就先簡略談談這次去香港的觀感。

我過去在香港住過幾年。那時候他們的文化氣候還沒有一種很獨特的風格，或蓬勃的氣象。這一次去了，就覺得完全改觀了。我想，這有好幾個原因。第一，臺灣的影響相當重大。因爲中文大學裏好幾個臺灣去的先生在那裏教書，像余光中先生啦，逯耀東先生啦，對於他們新的一代影響是很大的。第二，香港年輕人已經有種覺醒——文化上的覺醒。覺得他們香港是殖民地，一直沒有文化傳統，就感到很需要。這是精神上的渴求，所以他們對文化活動非常熱烈。第三，很重要的是，政府大力提倡。他們的總督換了，這位新總督很重視文化。大概是想到別人批評香港是文化沙漠，因此想奮起直追，所以不遺餘力地花錢做文化投資。譬如說，肯花一百萬港幣請個交響樂團到香港演奏，這是官方所大力支持的。而民間，有個藝術中心，是臺灣去的小說家——施叔青，在那兒主持，做了非常多的文化活動。很重要的是有一個「亞洲藝術節」，把日本、韓國、印尼、印度、菲律賓……等各國音樂、舞蹈，每年不斷演出，而且水準相當高。所以對香港居民，刺激很大。

這次香港政府第一次舉辦一個所謂「中文文學週」，這是有史以來沒有的。以前，他們對中文不但不重視，而且還有點壓抑，而這次是第一次提倡以中文爲主的「中文文學週」。這個文學週有幾個活動，第一是文學比賽，設有小說獎。我是其中之一，另外有余光中先生、胡菊人先生、劉以鬯先生等爲評選委員。這是一件大事，因爲它是第一次由政府來辦，而且，非常隆重，大張旗鼓地做。第二件事是中文文學週，請海外的及本地的先生在大會堂做學術演講。我去做了一次講話，還跟余光中先生、胡菊人先生做了一次座談。兩次大會堂都是滿的，看得出來他們的青年對文學非常熱烈，完全出我意料之外，跟我三年前去時，也不一樣。

後來，做小說評審的時候，我看了三十七本稿子。香港向來文學水準不很高，文學雜誌一向只有幾本，而且都是學校裏邊辦的，報紙的副刊文藝水準比我們這裏都要差很遠。評審時候，沒想到看到有很多很好的小說。我看的時候，有一件事情相當吃驚。看了一半的小說，看得出來是

從大陸出來的人寫的，而且都寫的是「文革」的事情。這些人，大概都是以前的紅衛兵，要不然就是對文革的事情相當熟悉。可以覺得，從大陸出來的人，很想把自己痛定思痛、浩刼餘生的那種感覺叫出來！看了他們的文章，就有這種感覺，所以跟以前不太一樣。在香港三十年來也不斷有人從大陸逃出來，但是，沒有像現在這樣迫切！我看了以後，感到這一羣人寫東西，寫得相當動人，相當動人！

我想有幾個原因。第一，他們的題材就佔了很大的便宜，因爲「文革」是中國近世以來最大的一件歷史事件，眞是一個驚天動地的大改革，幾乎可以說是人類有史以來，空前絕後的一個大悲劇！大陸人受的慘痛經驗，不是我們所能想像萬一。所以他們寫文革，北從北大荒、黑龍江那邊寫起，也有寫廣東最鄉下的恐怖的事情。大江南北，他們題材之廣，經驗之高，怪異到了荒謬的程度。我舉個例子說，我給了第二名的一篇小說，講廣東鄉下文革的時候，天天抓反革命槍斃。所以他們那邊的人見慣不慣，對槍斃的事情視爲家常，所以敍述者對今天槍斃了多少人，明天槍斃了多少人，完全是不當做一回事情，一點也不帶感情的。敍述者是一個中年婦人，她一直不懷孕。廣東鄉下習俗是：不懷孕的婦人如果能從死了的孕婦身上拿下衣服，穿到自己身上，就能使自己懷孕。故事開始，就是要槍斃一個孕婦。他寫得很生動，寫怎麼槍斃那個孕婦，那個孕婦的肚子被扒出來以後，那種傷痕，可怕的情景，都寫得非常生動。可怕的是，敍述者把那衣服扒

下來，穿在身上，一點也不動感情，一點也不害怕，在她認爲生與死根本是一回事。她把衣服穿在身上，就希望自己能够懷孕。他寫這類事情，像死亡，完全就是冷漠，人的感情麻木了，而對死……。ironical（反諷）一點地說，本來懷孕是誕生、新生的事情，而這却是從死裏頭找出生命來。

他寫的這種經驗是我們平常看不到的，而在他們的小說題材裏頭，這類事情多的不得了！他們年紀相當輕，但是他們的經驗比普通人多幾輩、幾世。我也接觸了一些前紅衛兵，有的游泳逃出來有八次之多，有的四次，三次，二次。他們講這些事情好像講別人一樣，好像講電影，講故事一樣，我們覺得驚心動魄，他們覺得在水裏泡二十個鐘頭，很平常。他頭上被打了一個洞，還給我摸一摸。對他們來說，死亡，完全不當一回事。這些人，對過去痛定思痛，非常想寫出來。我對他們的情形看好，假以時日，這批人在香港可能會寫出相當動人的作品。李歐梵先生在中國時報寫文章稱他們爲「浩刼文學」，這是浩刼餘生以後他們寫的。這一批人寫東西很有分量。

今年是五四運動六十年，各方面動向——臺灣方面也是，新生代起來，大家在臺灣土生土長，對土地的認同、對土地的感情、對社會……跟我們完全不一樣。在臺灣看來，有一個新方向；大陸出來的，在香港的，在大陸裏邊的，他們也是有一新方向。「五四」六十年有一新的開始，這實在很好。我感到中國文學的生命有新的動力慢慢在復甦了，往前與洪流滙合起來，不管在臺

灣也好，香港也好。在大陸當然要困難得多——不過，他們現在文藝政策也在改，我看到一些他們出的刊物，也開始在介紹西洋文學，我想對他們的 Impact（衝擊）一定很大，可以說，無論那一方面，新的文學的動向已在開始。這一輩起來，在文壇上可以說是一個新的紀元。也許，你們在這兒不覺得，我在外面看的年輕人的作品，我覺得跟我們是完全不同。有着新的風格，新的活力，我看了非常高興。

他們寫的是切膚之痛

白先勇說完香港文學近況後，啜了一口茶，補充說：「文革」十年，大陸學術風氣非常閉塞，西方文學完全切斷了——。我問了有些紅衞兵說，你們十年不讀書，外面文學作品完全切斷，怎麼還會寫東西？有一個紅衞兵很好玩，他說：那時候他們到學校把圖書舘砸爛，砸爛了以後，就把書抱回去……哈，哈……把西方名著抱回家以後，偷偷地躲着看，哈，哈……什麼莫泊桑啦、巴爾扎克啦，都在家裏邊兒看，也看了！我說你們怎麼看那些東西，他說我們都搶回去了嘛！倒也是沒料想到！我跟那些紅衞兵一談，嗯！西洋文學很通啊！我知道陳若曦在文革的時候看唐詩三百首還是手抄的，那時連古詩都不准看的。我問他們才知道是搶回來的，當然這只是少數，一般講他們很吃虧，教育沒受好。他們的文字，可能寫別字，也比較粗糙，但他們有一股很大

的活力。切膚之痛的感覺，一下子就出來了！

比起「敢有歌吟動地哀」那一類作品，我想這一批人的作品要更成熟了。當然，「敢有歌吟動地哀」那本也很好。但那時剛剛開始，現在他們在香港還磨鍊了幾年。

問：這種差別是否可以說得更具體一點？

白：「敢有歌吟動地哀」裏面有些是地下文學，是偷偷寫的，有的地方還顧忌得很。這一些人就無所謂了，根本豁出來，更大膽，更全面性，把文革寫得更具體，時、地、人都活生生地寫出來。

覺得臺灣的文學太甜了

問：他們對臺灣的感覺怎樣？

白：有好幾種。一般講，大陸裏邊的人對臺灣不太關心，我想他們裏邊的事已經够多，而且整天要保衞自己，同時，臺灣太遙遠。因此，對臺灣不關心，認識不够，出來以後，到香港——原先相信臺灣眞的是吃香蕉皮過活，才吃了一驚，看了報導，有了觀念上的改變。比較之下，對臺灣印象很好，有些還來過。尤其是經濟情形，大吃一驚。恐怕還有點看不慣我們這邊生活太好了！我想恐怕有點看不慣，覺得我們浪費。我相信會這樣。我就碰到一位寫作的人，他就覺得我

們臺灣的文學作品太甜了，too sweet。他說我們講的痛苦在他們來講，恐怕只是蚊子叮一下，哈……，他們痛苦之深之切，是很恐怖的……

問：臺灣的留學生也經過「保釣」的痛苦，那麼爲什麼不能產生像「敢有歌吟動地哀」這類的文學作品？

白：我想，臺灣的「保釣」比起他們來差得太遠。「保釣」說起來還是 Intellectual，還是一種知性上的一種情緒上的感覺，還沒有眞正到動刀動槍的地步。而他們，我舉一個紅衞兵爲例子，他在上海，看到最好的朋友，手給綁起來，吊在起重機上摔，摔死爲止，他是眼睜睜看到的。還有……在一起的女紅衞兵，一個手榴彈過來，呼！全都炸爛掉……那種痛苦……他們經過多少死亡。……他們眞是所謂「切膚之痛」，跟我們不一樣。我想，臺灣的學生是很愛國，恐怕有時有點請纓無路的感覺。我們這裏是這樣子，沒有眞正的投諸行動。所以，上一次斷交以後，給了一個機會出來，把潛伏的愛國情緒一下子爆發出來。這是很可以了解的。

他們口才與思想的訓練都非常敏銳

他們不同。不光是經驗慘痛，而且時間也長。文革前後十一年了，他們眞是經過無數苦難。而且你要知道，他們能够逃出來，又在香港生活下去，還不放棄理想，還寫作，這些人一定是很

聰明很聰明，毅力極强，情緒既定，才能活到今天，又有理想。我對他們很敬佩，他們很可愛。跟他們接觸以後，發覺到他們對國家的命運，民族的命運，非常非常的關切。他們的看法，他們的那一套，他們還是受過訓練的。比較來講，恐怕大陸青年整天在思想上都要磨練，如果迷糊一下就完了。只要路線走錯一步就完了。所以，他們反應快，分析事情也快。臺灣的學生跟他們比較，就顯得比較寬，因爲我們受的文化陶冶比較 Liberal，而他們比較狹隘。但是他們分析事情很快，很快看到事情的核心，而且他們有一套。跟他們講話時候，發覺他們個個都有一套，他們因爲常常訓練嘛，一定要你上去自我檢討，講錯一句話不得了。口才的訓練、思想的訓練，都非常敏銳，而且很會察言觀色。比較起來我想我們臺灣的青年很幸福；而他們很可憐的，一點點自由也沒有……。比如說：他們很嚮往外界，靡靡之音我們根本不要聽的。但是，他們聽得簡直高興得不得了！他說在他廣東鄉下，被子蓋起來，幾個人頭搗進去就聽，聽什麼？聽姚蘇蓉，哈……（一室哄然）他們就覺得好，因爲他們聽樣板已經聽厭了。

多少年聽「樣板」，聽得都厭掉了

我看過一篇小說很有意思，是寫北大荒，他就偷聽北韓播進去的貝多芬的音樂，你看，那一點點，那怕一點點文化的東西，他就覺得渴求，對外界的嚮往，眞是非常非常……。我在美國

看了電視播波士頓交響樂團（Boston Symphony）訪北京，那個狂熱啊！你若多少年聽樣板戲，聽得厭掉了，Boston Symphony 去，喔，那些青年伸手去摸樂團的人……那種文化的飢渴，簡直是飢不擇食，什麼東西都要。最要緊的是書，都要求進去的人帶書、帶卡式錄音帶、唱片，字典也好，那十年之餓狼啊！現在他們求知欲非常高。當然，這對他們衝擊非常大，所以現在有很多不安穩的情形，外界的 Impact 眞是不得了。

問：這樣的一股熱情，能不能看出它將來的流向？

白：很難看，你不要以爲他們裏邊出來的人知道很多，即使裏邊出來的人，對這個也不會知道很多，對裏邊動向也不太清楚。第一、他們新聞封鎖好厲害，地方那麼大，改變那麼快，他在裏邊也搞不清楚，還不如在香港還看得清楚一點。恐怕他們現在還在變動期，非常不穩定。

香港年輕一代對中國文化非常渴求

問：像魏京生那些人，他們覺得怎樣，在香港……

白：一定的，每次運動出來，一定有這批人，像「百花齊放」的時候，也有一批人要求自由化……

問：我是說香港對他們怎麼樣？

白：對他們非常支持，對魏京生非常支持，覺得他們很勇敢。魏京生講的話恐怕也是他們心中要講的。

問：香港政府算是一個外國政府，他爲什麼會支持中共？

白：香港這邊的年輕一代，對中國文化的渴求，恐怕也是應運而生，越來越多，香港政府也想要平服……因爲香港現在中國人的權力越來越大，香港政府恐怕也想攏絡人心，我想是這樣。我猜。

問：那麼這個文學運動有沒有政治色彩？

白：表面上沒有。不過香港很難處。他處在一個非常微妙的位置，幾邊都不敢得罪，中共在旁邊，他也不願太靠近。他想的是，怎麼在矛盾中求平衡。當然香港也是很厲害囉，搞了幾十年，他也很懂這一套。

問：這次得獎作品，因爲請的評審委員有些臺灣去的作家，在取捨的角度上是不是…

白：我們評的時候，我們幾個預先約定好，只要寫得好就行，不管他寫什麼。香港那個地方四不管，你寫什麼都可以，在尺度上反而寬，沒有規定。

文學的題材並沒限制什麼

問：從剛才的談話中說來，大陸上的文學既是切膚之痛，而且和時代相關，那麼比較起來，臺灣的文學是不是像溫室的花朵？你能不能想像，將來文學史上，會不會以大陸文學爲這一個時代的主流，而臺灣的文學却無足輕重？

白：我想不會，文學跟歷史不一樣。在歷史上來講，文革這種運動，是最重要的事件。文學不一定。在一個富庶安定的社會裏也可以產生偉大的文學，譬如英國的 Jane Austen，她寫跳舞啊，到花園裏逛逛啊，她寫的是這些事情，也是偉大的文學。沒有關係！文學的題材並沒有限制什麼。以臺灣來講，臺灣可以寫的事情很多很多。在歷史上來說，文革確實是很了不得的大事。可是，在文學上來說，任何一個無名小卒的生老病死，都是最重要的。文學寫的是人性，一般的人性。大人物、大將軍、大首腦在歷史上很重要；但在文學上，一個無名小卒，一個小兵，他的生死可能是一篇了不得的詩，也可能是一本了不得的小說，也可以寫。

陀斯妥也夫斯基的作品偉大是因爲寫得好

問：剛才發問者的意思恐怕是說，將來文學史上的地位……

白：我想是恰得其反。因爲臺灣的文學比較注重藝術性，藝術性高的東西，我相信會流傳下去。寫文革的東西，好的，不光是經驗慘痛，寫的文字技巧也相當好，才能流傳下去，我也看了

一些寫文革的作品，但是，可能它當歷史文獻是好，但它不是好文學。就以抗戰時候來說，不得了，不曉得有多少小說、詩，現在看起來，並不是很好的文學。雖然那時候抗戰是不得了的慘痛經驗，外族入侵中國的一大浩刼，是吧？按理講……可是沒有很好的文學留下來。

文學的好壞比例，跟那個事件沒有很大的關連。譬如說像世界上幾個大革命，法國大革命，俄國大革命，奇怪的很，都沒有很偉大的小說寫這東西。法國大革命是在一七八九，也就是十八世紀，那麼在十九世紀時，應該有很多人寫這類小說，好像沒有幾本……寫它革命的餘波的有，可是寫那大事情，好像沒幾本。還不如一個世紀以後，反而是英國人看迭更斯寫的「雙城記」。我對法國大革命的認識，就是先從「雙城記」來的。因此，不一定是說那個事情發生得很可怕，就會產生偉大的文學。像俄國大革命，大革命以前的文學反而好—十九世紀，舊俄的文學非常好，了不得，像陀斯妥也夫斯基、契訶夫這些人的作品，那個時候的變動當然很大，但是比起俄國大革命時，他們所處的社會還算穩定。所以，不一定的。藝術性還是很重要。我們今天之所以認爲陀斯妥也夫斯基偉大，那是因爲他寫得好。如果他寫的不好，不管他寫的是War or Peace，還是沒有用。我想，最先的條件，還是個大藝術家。有了藝術天才，再加上那個時代，才會有偉大作品。

「懷念蕭珊」非常動人

問：我曾看過你在報上表示，巴金得諾貝爾獎金的呼聲很高，同時表示，巴金過去的作品不怎麼樣，而最近他寫的「懷念蕭珊」，却寫得很好，你能不能做一個比較？

白：過去因爲他很年輕，血氣方剛，像「激流三部曲」、「愛情三部曲」，這些比較情緒化，如果說只是這些小說，那麼諾貝爾獎金不會給他，可是他後來一部「寒夜」，那是抗戰，抗戰時候寫的。規模小得多，寫的事情也很平常，講一家裏邊婆媳關係，一個小家庭，婆婆跟媳婦衝突，但是藝術性上的成就比那些要高了。很可惜，一九四九以後，他就沒有再寫長篇。我後來看了他的「懷念蕭珊」，非常動人。不光講文革的慘痛，筆觸也非常老練、含蓄，跟前面的完全不同。如果他要寫一對美麗的眼睛——這是以他太太爲題，他說他現在在寫，嗯，如果他能够寫出來的話，我相信應當是一部很動人的作品。也許諾貝爾獎金有希望。因爲諾貝爾獎金不光是文學作品，恐怕還有政治性。

問：您寫作已有多年，您如何把持着生動的筆觸，能够描寫得那麼細膩？

白：哈……我自己不知道了……我是對人很有興趣……但是，我想，寫小說的人恐怕都是很好奇的，對人與人之間的關係、人與社會的關係比較敏感……寫詩就不太一樣，寫詩就比較自我

中心，以我爲主，是吧？寫小說，至少兩個人以上才成爲小說，一個人自己不可能成爲小說，我想寫詩沒有關係，一個人對自然啦……我想都可以寫詩。寫小說一定是人際關係很複雜。我從小就喜歡看小說，自己也就不自覺地……。

好的作品在每個時代都有新的意義

問：你寫小說是不是已經放一個答案在裏面，讓讀的人去找答案，還是無意……

白：有時候寫東西，自己的 intention（意圖）跟寫出來的作品不太一樣。因爲我本來心裏想好要寫什麼故事，有時寫出來，很奇怪，不是自己想像的樣子。自己也沒辦法去改它，已經寫好了，它有它自己的生命，寫完以後作品就獨立了，我就跟作品脫離了，所以讀者的 interpretation（詮釋）跟作品的 intention 我想往往會不一樣，在二十世紀看紅樓夢，我想跟十八世紀看紅樓夢就不一樣。每個時代的 interpretation 也會改變。我認爲一部好作品之所以了不得的話，因爲在每個時代都有新的意義產生，這樣才會長存下去，偉大的作品、好的作品一定是有它的時代性，也有它的超時代性。我們看 Homer（荷馬）的史詩，看我們的易經，到今天爲止，基本的感情都是能够溝通。到了不溝通的那一天，我想這作品就死掉了，就沒有人看了。

白先勇的小說和張愛玲的小說像不像

問：我覺得你小說呈現出來的色彩，和張愛玲小說的色彩很像……

白：（迫不及待地）很像！……好多人這麼講的……

問：（接下去）那顏色很像，是不是因爲你們環境背景比較相同？像你和王文興是同學，就不覺得你們作品有相像的地方。

白：可能是……

（白先勇尚未回答，在座卽有人提出異議說：我覺得不像……）

白：啊！（轉個方向）你覺得不像……哈……你代我答這個問題吧！……

話未畢，另外也有人說：我也覺得不一樣，但是可能是某一時代、某一背景或題材，處理時剛好有相同的地方。我是覺得不一樣，但是請你就張愛玲，說一點你的看法。

白：不過，她的風格也有好幾種，很難說。譬如說她寫「秧歌」的風格，就跟她前面寫的完全不一樣。我想我自己風格也不穩定，有時這樣，有時那樣。可能是我寫某一種故事，剛好跟她相像。有些就跟她完全相反、完全不同。

剛才那位說「很像」的朋友，提出糾正，說：我指的是一些比較華麗的事情……

白：啊，你是指「遊園驚夢」那些……

另一個人表示意見：大概是對色彩的感覺，有些比較穠麗。

白：我想，我的作品很淡、很陰暗的也有。

問：對，也有，你的取材比張愛玲要廣得很多，技巧的使用也比她多很多。

白：她很細緻，她比我要細多了，寫一個椅子，她可以寫一頁，哈……眞會寫，生花之筆……哈……一件事情可以長篇大論地寫下來，她是厲害得不得了……很細緻，很細緻，我想我比她粗枝大葉的多。

人物寫得太鮮活了會產生「距離的幻覺」

問：聽說在美國你教書的時候，有很多女生都想選你的課，因爲你的作品好，但是，也是想要看看你的人……

白：（伸出手來直揮）沒這回事，沒這回事，我想這個不確，不確，不確，不確……（一連串否認，大家都笑了。）

問：我下面有個問題，聽說你刻劃女性最成功，你自己覺得呢？

白：我不曉得，我不曉得，別人這麼講，我想都一樣，男性女性我想都一樣……

問：我是覺得你刻劃的女性比男性要强烈。

白：喔，要强烈……

問：你寫舞女啦……非常鮮活，不曉得你對這是不是有密切的體會？

白：沒有密切的體會！（極力否認），哈…（一室哄然）…遙遠的觀察，遙遠的觀察…我想…這話講了好幾次了。我是看到這麼一個很有趣的人，非常不同，很特殊，所以我就揣摹她的言行…

問：她是不是你過去的女伴？

白：哈…我沒有資格，我沒有資格。

問：我想是因爲你寫得太活了，所以讀者會產生「距離的幻覺」。

白：喔，對，距離的幻覺……

問：你的小說多是從人物出發，有了人物，然後才去構想情節，而有的作家，像七等生，就跟你很不一樣。我想他是先有一個 idea，人物只是傀儡而已。

每個人寫的方式不同，不能以此論優劣

白：我相信他可能認爲主題比較重要，還有思想……我想每個人方式不同。我自己寫小說是

，有一個人以後，才會說故事，很少有一個概念才說故事。

問：你想「紅樓夢」是不是也是這樣？先有人然後才發展故事？

白：據他（指曹雪芹）講是這樣，他說因爲看了幾個奇女子，然後才寫這篇東西。我相信也是。如果這本小說是自傳性的話，一定是有這一羣女孩子，他很想把她們寫下來，就慢慢地擴大了。其實，我們古典小說中人物很重要，像紅樓夢、水滸傳、三國演義，人物都已經成爲一個典型，深深印在我們腦子裏面。像孫悟空，對不對？

問：就你的觀點來看，這兩種不同的方向，一從主題出發，一從人物出發……

白：我想是沒有優劣的，要看你是寫那一類小說。有些思想小說，先有一個很重要的哲學概念，再寫成小說，像卡謬的東西就是。他寫「異鄉人」絕不是有一個異鄉人以後才去寫，一定是有了一個「荒謬哲學」以後，他想怎麼樣去表現他的思想，才寫出這東西來。我想那也是很好的小說，那沒有關係。像迭更斯就不同，他一定先有人物，以後再有故事。

有些「反小說」悶得不得了

問：我記得你講過，像「美麗新世界」這種小說應不是算正統的。

白：嗯……對，對，對……但是，我所謂不是正統的意思，是說這到底還是少數，不是說

不是正統就不好。我想現在正統小說的意思是指一脈相傳，社會寫實一脈相傳過來，從十九世紀那些法國的、俄國的、英國的……。像「鏡花緣」可以算是我國古代的科幻小說，它就有它自己的主題……我想小說只有種類之別。一定要說那種小說好，那種小說不好，這也沒有道理。只要寫得好。不過，有些小說我就看不懂了，像法國新派的「反小說」，我拿來看了，就看不下去，就要瞌睡了，哈……我想小說不管怎麼樣，很重要的一點，還是 entertain（娛樂），使人看了，還想要看下去。有些小說使人看不下去，不管講怎麼好，也是失敗了。看了一半，悶得不得了，看不下去，這小說還是失敗。

在座一位小姐說：這要看讀者。白先勇忙答：是是是。小姐接着說：像王文興的「家變」，有很多人就看不下去。

白：是是是，事實上，那些小說跟「家變」又不太一樣，我所謂的那些小說是悶得不得了。像「反小說」寫一個房間，從天花板幾吋寫到地毯的顏色……半本寫一個東西，我就覺得這個太過份。

問：好像現代藝術都有這種傾向。

白：就是這樣子，「物化」，我想人還是重要，可能中國人本主義比較強。據我觀察，他們西方雖然講了半天人怎麼沒有意義啦，把人貶得……最後還是人。Human element（人性的成

分）除掉以後我想就沒有文學了。

問：那些小說倒是有幾本還不錯，不曉得你有沒有看過 The Beach。

白：我沒看過。是講個謀殺案的。

問：不是，不是。講三個小孩子在海灘上的。

白：我沒看過（肯定地）。沒有看過，沒有看過。

問：我也看過你說的寫天花板的……

白：嗯——寫得好慘喔，我覺得這恐怕有點邪門歪道。所謂感性小說，像 Virginia Woolf，那時候是二十年代，三十年代，已經到頂了。因爲一定要有那麼美的，那麼純的，寫得散文詩一樣的文筆。這沒有多少人會寫的，大部份人的筆調都較笨拙，也沒有故事也沒有人物，我想看的人會比較少。現代小說又回頭了，又走到寫實的路上去，又回頭了。

問：你覺得這是好的現象呢？還是……

白：因爲物極必反，當然一定會回頭的。文學的動向就是來來去去，來來去去，我想就是這樣子。

寫長篇小說「氣勢」很重要

問：我想請教你一個小說技巧的問題，會不會認爲寫長篇比短篇難？長篇的話，結構容易流於鬆散。以張愛玲做例子，她的短篇寫得很好，可是她的長篇像「半生緣」，結構就比較鬆，你是不是也覺得這樣？

白：我覺得如此。長篇的話更麻煩，因爲「氣勢」就要從頭到尾把持到。但是長篇也有個好處，就是你犯幾個錯還沒有關係，還可以補救回來。短篇在形式上的要求就更高，一段一句也不能錯，跟做詩差不多。

另一人提出不同意見說：我覺得短篇小說比較難寫。

白：你說短篇小說比較難寫？要寫得好，寫得精，短短的字數少，也是不容易，不容易。

「都難」，「都難」。在笑聲中有人輕輕地說。

問：如果有人請你推薦中國的古典小說，你會選那些？

白：我想，還是那幾部吧！三國、水滸、紅樓、金瓶、儒林、西遊，這六部都是打根基的，尤其對研究小說的人來說，有很大的助益，也很基本。

「尹雪艷」是怎麼來的

問：能不能請你談談小說技巧？

白：如果光講技巧，很不落實，最好舉例來討論比較好。

（主編於是環視大家，說：「那麼，這樣吧！我們舉白先勇的小說爲例，再請他說明。」在座的有人說：玉卿嫂；有人說：遊園驚夢，永遠的尹雪艷；也有人嘀咕：「臺北人」篇篇都熟，舉那一篇好？白先勇始終笑容可掬的，終於，他說：）

我談談「永遠的尹雪艷」好了，我只寫過一次這種的，以後再沒試過，「永遠的尹雪艷」用的是全知觀點，文字比較須要冷靜，而且是反應式的、誇大的詞句。還有顏色很重要，我用了黑的啦、白的啦、紅的啦，這些都是與題材、主旨有關。從頭到尾 style和結構都很緊，如果鬆點就垮了，因爲它沒有戲劇性，完全平鋪直敍，加上一點弦外之音，所以必須如此。

問：那這個「尹雪艷」是怎麼來的？像你的「金大班」，你說是第一次上舞廳（而且是唯一的一次），看到一位大班，從前是上海百樂門的紅舞女，忍不住就替她編了一個故事。

白：哈哈哈！是，是。我看過「尹雪艷」這個女人，只是遠遠一瞥過去，一下子給我很大的impact，我覺得這女人不得了，就想替她編個故事。

（哇！遠遠一瞥而已？有人低呼驚嘆，滿座都是笑聲，白先勇笑得最大聲，也最久。）

問：你剛剛說顏色很重要，是不是有象徵作用。

白：可以這麼說，她全身雪白，就是一個 death symbol （死亡象徵）。我自己並沒意識

到什麼象徵意義，後來歐陽子一說，我愈想愈對，哈哈——

（他的笑聲連串好比一道引線，嘩！又爆炸了大家的笑意。）

臺北可以算是我眞正的故鄉

問：「謫仙記」那個——

白：李彤啊？我聽我姊說過，有那麼一位女孩，鋒芒露得不得了，後來在歐洲自殺了。

問：「孽子」是眞的嗎？

白：半眞半假，有眞實有虛構。

問：你的「臺北人」，寫的是這裏的人；到美國去，換了環境以後，爲什麼沒有多寫那邊的人？

白：對！那些人也值得寫，我也有興趣寫。但是，我覺得這邊比較要緊吧！我住臺北有十一年，臺北可以算是我眞正的故鄉，對我最重要，我眞正對土地有感覺也是臺北市這個地方。

問：我發現，新文藝裏頭寫小人物的多，寫知識份子的非常少，是不是知識份子難寫？

白：是，是很難寫，知識份子用的辭彙就不大好寫，我除了一篇「冬夜」，也再沒寫過。中國的知識份子一向不喜歡寫知識份子。

問：是不是太切身了？

白：是太切身，也是——哦——不免會涉及當時的政治背景，一些比較敏感的問題，很多事大家心裏都明白得很，就是這樣，大家都彆了一肚子的氣，我現在在香港接觸到逃過來的，其實當局表面說什麼，做什麼，人民都明白得很。他們當時對江青厭惡是到了極點，但是，不能講，也不敢講，知識份子的困境很難寫，其實很值得寫。

不一定得親身經驗，內心的磨鍊更重要

問：你在海外，對海外知識份子的處境有親身體驗，也有相當的了解，那不是也值得寫？

白：對；那很值得寫，也可以寫，在海外的中國知識份子承受那種四面八方的壓力，那種搖擺、徬徨，那種矛盾，像陳若曦那種心情、遭遇，要寫，可以寫成厚厚一本書。對！很值得寫。

問：以你特殊的家世，你的小說是不是大都來自你的經驗？

白：我想，經驗不一定得自親身經驗，內心的磨鍊更重要。

問：有人把你的作品列入「眷區文學」——

白：眷區？軍眷區啊？哈哈，我想，我的題材有眷區也有非眷區吧！

問：你寫小說的經驗蠻豐富，怎不寫長篇的？

白：哈哈！長篇的難，要保持那一口氣難！哈哈！我平時看從大陸來的家庭，兩、三代的變遷、沒落，心裏也有感觸，這可以寫。我鞭策我自己看看，希望會有長的。

「文學批評」這四個字太濫用了

問：像你的小說題材算是很廣的了，技巧的運用也算多方面，對小說技巧的嘗試經驗多，你看的作品也多，從事文學批評有很優越的條件，爲什麼很少看你眞正寫批評文字？

白：這一點，從事文學批評要看很好的書，從古典的、現代的一路看下來。我看的書實在不够，頂多只能寫一些隨感，不是做學問。現在，「文學批評」這四個字太濫用了。

問：你覺得歐陽子對你的「臺北人」評得怎樣？

白：喔！她寫得非常好。她有個本事把事情看得很細微很深入，她又很會說理，拿出一大套理論出來，不由人不信服，而且她下了很大的工夫。

問：有沒有跟你觀點不同的地方？

白：有一些，但是只要能言之成理也沒多大關係。她有時能觸到我的動機，令我吃驚；啊！我從沒跟人說過，怎麼——，她是很 subtle 的，尤其是評「冬夜」特別好，「遊園驚夢」也很好。

問：她是不是都用西洋文學理論來看你的小說？

白：是，是。但是，她是以創作者的眼光，而不是 critic 的來評。

（白先勇停下來，啜口茶，一邊等着在座的年輕朋友提問題，輕輕鬆鬆地坐在裝有輪子的籐椅上，前前後後轉動。雖然感冒在身，倒是春風滿面——笑得有聲有色。林懷民說，白先勇的笑很奇特，呵呵呵，有點像小孩的笑，呵了三五笑，恍若要斷了，忽然拖着長聲又揚高了。爲一點點小事，他就能斷斷續續笑上一分多鐘。〔註：見「驀然回首」一書後錄林懷民文「白先勇回家」。）

如果要學寫短篇小說契訶夫是祖師

問：能不能談談瓊瑤的小說？

（大夥笑着看他。）

白：哈！哈！我看的不多。不過，很多人攻擊她，倒是大可不必。因爲，聽說許多女工愛看她的書，她的書裏許多 romantic，談戀愛的故事，滿足她們的想像，使她們看得高興，這也很需要。

問：你最喜歡的作家有那些？

白：我剛才講了六本中國的，這六本古典小說，研究中國現代小說的人都應該唸，而且唸了受益很大。西方的，我最喜歡的是十九世紀俄國的陀斯妥也夫斯基，他給我的震撼力最大，其次是契訶夫、托爾斯泰，如果要學短篇，契訶夫可以算是祖師，還有莫泊桑，這兩個人走的是完全不同的路子，都值得研究。

文字之妙不能單看一句一段

問：你是很推崇「紅樓夢」的。一般來講，中國人都把它當作經典之作。但也有人說它的文字不够好，白話提煉得不純粹，還不成熟，你以爲呢？

白：嗯——我想，如果要講白話，「儒林」的白話是更純粹，如果講口語，「兒女英雄傳」是更口語化；但是，講文字，得跟題材配合，「紅樓夢」的題材很典雅，是極華麗富貴的，感情很濃的，不像「儒林」寫中產階級，如果「紅樓」用很白描的白話泛開來，恐怕不能表現得好。曹雪芹是很講究技巧的，他對詩、詞、曲，尤其是曲，很熟很熟；文字，我想，他是很注意的。文白如果運用，他不會不考慮，在對話裏面就看得出來，像賈政和劉姥姥說話就判若兩人，還有，你記得劉姥姥進大觀園，那一段不是極白嗎？非常的生動活潑。有些地方就不適合那麼白了，比如說很濃麗的情景描寫。對了，還有「三國演義」，是用半文言寫的；「白帝城托孤」那段君臣對答，須要用史記那種手法，就不能用白話來寫。（他又重複一次强調不能，然後笑起來。）要比白話，「老殘遊記」的文字隨便抽一段出來，的確都是很成熟的白話。不過，我想這沒多大關係。

問：但是，「紅樓夢」有些寫景的部份，完全用四言一句，雖然很典雅工整，但，是不是呆板了一點？

白：這樣講好了，有時候，一本書文字的好壞並不能單獨抽出來看，要看整本書的體裁，像福克納的文字，抽出一兩段都是很壞的英文，文法也不通，但是整體看，實在是不得了。

文字要能增加題材的效果

問：能不能說，文學的語言本來就不能跟一般的語言放在一起比較？

白：那當然！文學的語言再怎麼白，也跟一般的白話不同，而且得看題材，看那樣的文字可以發揮題旨，產生效果。像卡謬的「異鄉人」，要表現的是作者的哲學思想，用的文字要清楚，當然就不能像福克納那樣用很重的文字，他的 style 是近乎海明威的，風格跟本身的內容要配合，看能不能增加題材的效果，表現題材的主題。

（話題轉了轉。白先勇說到極興趣，不自覺將椅子往前一推，話題又落回他身上。）

問：你寫作的速度快不快？

白：很慢，很慢，慢得簡直——，只有「金大班」最快，兩天就出來了，寫得很輕鬆，其他的都在腦裏轉很久，寫了以後至少還要修改兩、三遍。

問：你們那一代出了不少文壇巨星，我們現在好像沒有？

白：我倒覺得現在的年輕人比我們當年要好，哈哈！大概因爲我們年紀大了，哈！你們看起來就——而且大概我們那時候容易成名吧！現在你們比較吃虧，尤其是詩壇，（他轉頭問主編梅新。）是吧？要出一顆彗星，很難很難。

問：有人說是因爲當年的外文系功課輕鬆——

白：哈哈！你們現在很重是嗎？（在座幾位外文系的學弟、學妹一致抱怨：重喔！）我們以前常常逃課去印刷廠。

當時辦「現代文學」大家都很窮

問：對了，你們辦「現代文學」是基於什麼動機？是不是被退稿，惱了？一氣之下自己開個天地？

白：沒有！哈，湊巧因爲我們那屆和上下兩屆寫的人很多，上一屆的像叢甦、葉維廉，下一屆的像王禎和、鄭恆雄，我們同屆的更多。我當時想，我們自己開了地盤一起寫，不是很好嗎？那時候我們什麼都自己來，窮得很。當時，夏濟安先生對我們這些後進的啓發很大，他有文學眼光，是個很好的老師。

（白先勇轉向目前任中外文學執行編輯的楊澤，問他，中外現在多少稿費？楊澤答說不好意思講，不過稿費最近要提高了。大家都笑。白先勇笑着說：）

我們那時沒有稿費的，常常還要貼錢，窮喔！

問：陳若曦說你們窮得想賣你的照片——

白：啊！亂講！沒有的事，陳若曦還給我罵了一頓！（他急乎乎地否認，一邊笑不可抑，每個人都轟然笑起來，主編玩笑說，你現在的相片還有效呢！我們到街頭去！說着做出兜售的動作。白先勇笑着搭腔：）

如果賣得出去，我也去賣啦，拋頭露面，哈哈！

我們有那麼多文化成品爲什麼不推出去

問：你是從海外來的，你覺得我們介紹自己的作品，譯介工作做得怎麼樣？

白：在國外，有人在做了，像李歐梵他們就在做。夏志清在哥倫比亞大學也陸續翻過幾篇臺

灣的小說，做了一些介紹。因爲現在大陸拿不出好作品，他們只有把魯迅、巴金的作品翻好，推出去。美國教授在教中國文學，上到五四以後，就上不下去了，沒有够份量的作品可以講，所以他們現在開始注意臺灣的作品，也很需要，而且很喜歡。只是，國內的宣傳太差，到現在還推不動，眞是奇怪！

問：你應該多講講，多寫一些此類工作的建議！

白：唉！（氣急敗壞地）我着急得很，每次逢着機會就說，這件事應該大家一起來說，大家一起做！我們有錢，有人才，就是還沒有覺醒；重要的是，沒有獨立的機構來做這種事，我們有那麼多文化成品爲什麼不推出去？像故宮的東西，爲什麼不做一次世界巡廻展？張大千在國外有名得很，他在美國自己開的展覽轟動得很，他現在人在臺灣，政府爲什麼不幫他弄個回顧展，推到世界各地去？我們甚至沒有一本像樣的雜誌，對外介紹我們的東西，像「漢聲」很有水準，政府怎麼不主動支助他們？他們辛苦得很，也眞了不起，就是沒有足够的經費。中共有北京外語中心，有好幾份英文雜誌，而且免費贈閱，他們很有步驟，很有計劃，一步步在做，做了許多工夫，舖了好長的路，我們一點對策都沒有，他們的文化攻勢，我們挨打了幾十年，政府都沒有動靜，很奇怪！因爲這個太重要了，我每次一逮到機會都說得聲嘶力竭，但是似乎沒什麼反應。

觀念建立最重要

問：這是不是因爲當局還沒建立起對文化的觀念？

白：對嘛！我們有東西、有人才，就是推不出去，可能是這樣，還沒認識文化的重要性，以爲跟娛樂、雜耍差不多。

問：觀念的建立最重要，就像「中學生的頭髮問題」到現在還有「中學生應該專心課業，不應爲頭髮操心」這種說法，這是怎麼說的呢？

白：唉呀！我今天還在生氣，這眞是野蠻得很，毫無道理，落後到極點，而且對中學生很不公平，他們最痛恨的就是這個。我們眞是太不了解青少年的心理。教育心理學家有沒有證明？說留了頭髮就妨害教育？那麼，照說全世界只有我們頭髮最短，我們的教育是不是全世界第一？爲了這件事，還爭論了那麼多年，眞是毫無道理。而且這又不是我們的國粹，我們那裏就是這樣的嘛！更野蠻的是頭髮不合格，在髮上劃一刀，這種事這些年來層出不窮。你想想看，被罰的學生那種心理的打擊！

問：對！這是小事，但關係青少年的心理太重要了，你寫小說，一定比較了解這一點，是不？

白：我就看過小學畢業，剛上初中的女生，剪掉長髮，頂個西瓜皮，縮着脖子走的樣子，這時期的青少年，最敏感，反抗力也最大，這樣做對他們等於是破壞。全世界沒有人像我們這樣。如果硬要規定男生剃光頭，你自己剃看看，才知道滋味不好受，眞的，太笑話了！太笑話了！

母親去世以後感覺到人生無常

問：你的小說裏有不少以青少年的心理爲題材的，裏面的女性角色很多，女性的心理也寫得特別好，你小時候是否受到女人很大的影響？

白：（笑）我不覺得我偏重女人，我什麼都寫啊！我小時候，最親近的倒是一個副官。

問：在「驀然回首」那篇散文，你寫母親那幾段特別動人——

白：嗯！我母親的死對我是很大的打擊，我很難相信，像她那樣的人也會死，從那以後，我才第一次感覺到人生的無常，知道人生的大限。

問：前面有一段寫你母親病中堅持去參加一個婚宴，坐起化粧，對着鏡子看看說：「換珠衫依然是富貴模樣」。——

白：我母親是個生命力很强的人，看她奮鬪一輩子，最後還是失敗了，敗在死亡的手裏。從這以後，我對人生就不再那麼 Show，而且常常有一種無常感。

外國人很多相信抗戰是中共打的

問：你有沒有想過寫你的父親（按：白崇禧將軍，抗日名將）？你是最適當人選啊！

白：我不行，自己下筆不公正，也不够嚴謹，除非是寫回憶錄。

問：現在有沒有寫你父親的書？美國有沒有？

白：沒有，只有英國的一本書，寫關於當時幾位將領。很奇怪，在美國，沒有一本書很公正的寫我們抗戰的情形，他們對中國的「民國史」非常忽略，也不懂。最可惡的，外國人很多相信抗戰是中共打的，國民政府沒有抗戰。我們自己也沒有一本中日戰史，沒有一本好好的民國史給世界看，太不重視這件事了。中共很厲害，他們現在要寫一部這種書。我們再不做，快來不及了。而且，年輕的一輩很要緊，我們一定要把事實給他們看，不然以後的誤解對國民政府就太不公平了。

座談了二個多小時，白先勇聲音已有些嘶啞了。他原患着重感冒，今晚抱病而來，侃侃而談，但仍掩不住不時冒出來的咳嗽聲……。已經十點半了，大家的問題還很多，然而，只有在此打住。大家紛紛離座，握手而別，期待下一回，白先勇歸國時能再和青年朋友們聚首共話。

夏志清談文學批評

潘秀玲紀錄

他們都說我像小孩子一樣可愛

走出電梯，一條長廊筆直走來，劃開兩列齊整的房間。每一扇門緊閉，面對面而始終無話可說。「這怎麼佈置的？那麼嚴肅！」脚步聲全部陷入軟軟厚厚的地毯，長廊上光線黯淡，即使是白天也像是深夜，有人忍不住嘀咕着說了一句。等到我們站定，敲開目標那扇門，隨着衝門而出的笑聲，這句小小的嘀咕早已被打發到背後去。哇！滿屋子都是人！椅子？只有三張，所以，地上、床上坐着的都是人！其實說都是人，不如說都是笑聲，一屋子滿得即將溢出的笑聲，勉强坐着，偶而不小心向左邊傾倒一點，向右邊傾倒一點。

「好了！好了！不要講啦！我們要嚴肅啦！」這急着想要嚴肅的是夏志清先生，人稱「老頑童」，而夏先生似乎頗有自知之明，他說：「他們都說我像小孩子一樣可愛！」他是屋子裏最忙碌的人，忙着跟每個人招呼，開玩笑，一個箭步搶前跟誰拍拍肩、握握手。每次逗得滿屋子笑，才又忙不迭地想把笑聲收場，騰出足够的空間，可以容納討論的話題。「我們說到那裏去了？」

「身爲一個文學批評家，有沒想過自己創作？」

「沒有！」一口否定，理由是「我自己知道沒什麼才嘛！年輕的時候，家裏又窮，連交女朋友都不敢，生活經濟貧乏得很，沒什麼材料，寫不來！」說話很大聲很快，沒兩三下又想開玩笑了，「還是不要太嚴肅，聊聊天就好！像這樣每家報紙都來搶新聞，每次回來，名望越來越大，這沒道理的，眞沒道理！人家還以爲我回來騙飯吃。不過——」不過？「我還是喜歡講話，比起寫文章，講話不累得多。寫文章得一個字一個字想，人家都說，我的文章一點不像我的人，我的人這麼幽默！」

小說家不必是思想家或道德家

這話恐怕是眞的囉！瞧大家笑得一團高興，看起來，討論要「嚴肅」進行還眞不容易。話題左閃右躲，依然對準國內的文壇狀況。夏先生說起文壇上幾個因爲觀念混淆所引起的現象，比如

，前陣子由「鄉土文學」的主張醞釀成的爭戰，不就因爲部份論者太過偏重文學中的思想成份？他說，懂得讀小說的人，不會去斷定作品中的見解高低，因爲作家不必是個大思想家或道德家、人類的救星等等，要欣賞他的作品，先要拋開任何成見，暫時接受他的見解，看他有沒有本領把自箇兒的見解表現出來，融化在作品裏，然後給我們一種眞實的感受？換句話說，不管他皈依釋迦或基督，信仰什麼或什麼也不信，不管他出世或入世，悲觀或樂觀，恨這個世界入骨或愛這個世界而一往情深，只要他忠於自己的感情，有效地傳達他個人對人，對世界的看法，能够使我們多少也看到他看到的，使我們對人生的奧秘看得更深，那就够了。

想用文學改造社會只是一種幻想

「文學那有什麼實際功用？」夏先生反問，然後表示：「在國內政治和文學時常糾纏不清，眞實想要把握文學來宣傳任何政治思想，企圖改造社會，重建社會，都只是一種幻覺。如果，文學作品有什麼政治力量，應該是間接的。」

「那爲什麼一向有那麼多人會有這個幻覺？」

「除了是很多人對文學的本質認識不清外，主要原因是，表面上看起來，志在宣傳的鼓吹派，他們有Motive（動機），有Mission（使命），抱着目的，他們聲勢浩大，而且往往心懷不平

，態度激烈，不顧一切地出來亂罵，攻擊性很强，一出來就造成很多糾紛，很多人就誤以爲文學的宣傳力量眞的大得不得了！其實，眞正的文學作品不會是這些人寫的，只有專心從事文學創作的人才會寫出好的作品，而他們的用心在文學，不在政治；假如作品目的在宣傳政治主張，絕對不可能是好的文學作品。」

文學批評不能斷章取義

談起跟着宣傳主張而來的偏頗批評，夏先生爲箭頭下的作家打抱不平，連聲道：「太不公平，太不公平了！像陳鼓應寫的『這樣的詩人余光中』，寫什麼東西嘛！把余光中罵得一蹋糊塗，胡說八道嘛！按理講，余光中可以告他人身攻擊，妨害名譽。詩人講愛情有什麼不對？詩人不講愛情，講什麼呢？莎士比亞和彌爾頓如果不講愛情，也成不了莎士比亞、彌爾頓了！彌爾頓的『失樂園』，裏頭的亞當、夏娃不是裸體的嗎？頂多有個無花果葉子遮遮擋擋，難道那就是色情？即使是勞倫斯的作品也不能算色情，是不是？」

夏先生愈說愈快，緊跟着解釋：「文學作品的好壞的確不應該只看作者的思想見解，但文學本身實在離不開思想和意識型態。好的作品都有它的完整的意義。如果有意揪出作品的片段，斷章取義，漠視它的內在完整的意義，來大加鞭撻，太容易了，詩是很濃縮的東西，很多的

Sensational 描寫，如果你抓住其中一兩句，說：這是粉紅色的，那是黃色的，然後抓住詩人不放，破口大罵，那你不是不懂詩，就是存心不良。」

「作品和人格那裏可以放在同一個地位看？」夏先生搖搖頭，用力說道：「作家也是凡人，剛剛才說，他們不是思想家，也不是道德家，修養不見得比你我高明，只不過他們比一般人敏感得多，而且，比一般人更想把看到的、感受到的表達出來、寫下來，就這樣。他們的私生活可能跟我們差不多，也可能比我們更荒唐，但那不是可以拿來批判他們作品的理由。我們也不能拿他們的作品來批判他們的人格。」

文學家是情感的教育家

夏先生一口氣講到這兒打住了，然後突然想起來似的，接着道：「有一點很可惜，國內有些作家本來寫得好好的，被罵了，被勸了以後，愈來愈政治化，走上這條路是再也寫不好了。像這樣，用政治的力量打倒文學或者腐蝕文學，太容易了。從文學的觀點來看，眞是很大的損失。爲什麼要靠文學？眞的想要改良政治制度，改造社會，改善人民生活，還是只能靠政治力量。」

「文學家有什麼力量？文學家的力量只是能讓當代或後代的人唸下去，使人或多或少成熟一點、世故一點，對自己對別人有個較深的認識，採取更嚴肅也更寬恕的態度，更覺得人生的奧秘

探測不完，對事物的看法不能一廂情願，就這樣。作家頂多可以稱得上『情感的教育家』，還有多少別的力量可說？」

「文學家又不是毛澤東，寫篇東西，發下去，好！全國都要唸，全國都在唸，不管通不通都要唸，這是政治力量，文學家那來這麼大威風，這麼大聲勢？如果他們虛張聲勢，我想是後面有背景，有一批人在活動。」

刻意在書中製造不平對青少年有不良影響

至於作家以揭發社會黑暗，暴露眞相爲職志，而全力描寫不平的呢？夏先生考慮到他們的影響，尤其是對青少年的影響：「當然，文學大部份取材於現實，什麼都可以寫。而且按理說，古今中外人民對政府對社會現狀，沒有完全滿意的，這點不滿部份起於人類對上面的一點反叛性，這共同的反叛性是人情之常。但我覺得，在臺灣，我們過的是歷史上空前的富裕生活，實在不須要特別强調社會的不平不安。臺灣比起當年張愛玲那個時期的上海，好得太多。當年上海之窮、之髒、之臭，那時候，中國人身體之壞，沒親眼看到是很難想像的，連狗都沒有東西吃，專吃人的大便，毛色一點光澤都沒有，兩眼無神……。說起來，那個時代沒有不平呢？如果刻意在書中製造不平，讓讀者只看到部份眞相，多數人，尤其是初高中生，判斷力薄弱，容易受感動，看了

後對社會產生唾棄、逃避或叛逆，不大好吧？」

國內的副刊主編最嚇人

夏先生再度打住話頭，大概是嚴肅了好一段時間，原來流動的笑聲都凝固了，回復到一個個靜坐聆聽的人身，夏先生頗覺不慣，慌慌張張抓住梅新主編。

「梅新啊！」

「啊？」

「你的名字像個小姑娘，一點不像你的人，你實在應該改個大漢的名字！」

「怎麼改？」

「把『梅』改掉。」

「好！把『梅』改掉。」

「把『新』改掉。」

「把『新』改掉。」

梅新一句句跟着，到最後才恍然大悟：「那就不是我啦！」喊將起來。夏先生早將他撂在一旁，兀自道：「臺灣現在生活水準高，漂亮的女孩子越來越多。這倒不全因爲天生麗質；營養豐

富，生活過得安定，當然都長得好啦！看看這裏，有巧克力色的、白色的、粉紅色的美女，都是都是！」他把目標對準大家。笑聲中，有人站起來把相機對準他，他倒嚇了一跳，轉頭找梅新，「哎喲！不得了！你們這麼認眞！」他說，國內的副刊主編一個個神通廣大，厲害得不得了！正說着，外頭一陣敲門聲，門開處赫然站着中國時報副刊主編高上秦先生，手上一握稿紙，是夏先生前天的談話記錄，謄好了，來請他過目。夏先生又嚇一跳，才接過記錄稿，埋伏在房間角落的電話再也按捺不住，鈴聲價響。遠處的那端，不知又是那位編輯要來「搶人」？

文學要有人味才好

落地窗外，遠處一排灰色大廈，大廈前走過一條路，載着些車輛，然而路上來往的消息傳不到這裏——喇叭聲被橫越到窗下的一大片草地。我們在高樓，自從把身體交給電梯上來後，已忘了身在第幾層，雖然離地甚遠，那一大片綠意仍然直撲到眼前才猛然收勢。臺灣的秋天祇是日曆的事，綠樹草地都不管，有時候連天也不管，太陽一出來留住好幾個夏天，他都管不着，人們當然更不能管，可是，詩人沒有秋天怎麼辦？

夏先生並不覺得秋天是多大的損失，他覺得中國傷春悲秋的作品多了點。他是重視「人的文學」（註：此書由純文學出版社出版）的文學評論者，在文中，他表示了對中國傳統文學的看法：「大多數古代讀書人留下的詩詞文章，雖不是『非人的文學』，但人的氣味太薄了，人間的衝突悲苦抓得太少了，人心的秘奧處無意去探窺，也算不上是『人的文學』。」

現代派愈走愈絕望

他這種重視人、關心人的態度也處處流露在談話之中。夏先生說明他對文學作品與評論的看法：

「基本上，我還是喜歡十九世紀寫小說的技巧。當時的小說家對現實的看法很實在，他們承認人的眼睛所看到的世界，然後用心去捕捉，他們也認爲這個世界是可以記錄下來的，所以他們用寫實的手法去整理它。以後的現代派是這種寫實的態度和手法的一個反動。像喬哀思漸漸認爲人的眼睛所見的可信性並不大，很自然的，他到最後幾乎脫離現實，完全鑽進人的心理、意識世界；存在主義，還有很多的語言哲學家更進一步認爲這個世界根本無法從人的眼睛看出，也無法記錄，所以他們掙脫寫實主義，把注意力貫注在人的內心無秩序、無理性控制的一面。既然不相信理性，他們很容易就感覺到在混亂的處境裏的惶恐，所以往往强調人類的孤獨、無助、絕望、荒謬。哈哈！大概是因爲我看自己、看世界都是實實在在的，所以比較難接受現代派這種虛無的傾向。現在美國的現代派已經淪入學院派的手裏，他們都有點左，也强調荒謬，加上學院派的小

說比較艱澀，有的甚至很矯飾，罵的人越來越多。有一篇文章很重要，Gore Uidal的『American Fiction as Plastic』把現代派的五、六個作家大罵了一頓，看起來很舒服。」

支持方言學家

「嗯！看起來很舒服！Gore Uidal 這個人很聰明。現代派這樣走下去只有死路一條。所以現在又有走回頭，回到寫實的傾向了。」

「像法國新派作家的『反小說』？」

「那不行！那又走過頭了，把眼睛看到的原封搬進小說，那又太被眼睛所限，沒有反芻的工夫！」

很多人請夏先生談談對國內幾位小說家的看法。

「不行！不行！我們不談這個。說過太多次了，再下去人家還以爲這個人發神經。」

這樣好了，不要指名，只談問題——「有位小說家書一出來就引起爭論，爭論最多的是他的語言，尤其是『造字』的問題，您看這條路走得通嗎？」

問題儘管進行迂迴，仍然是文壇多年來熱過冷過的老問題。老話不斷有人重提，祇不知關心這問題的有多少親自讀偏作品本身，體會作者的用心，而後再衡量這究竟是否爲一個問題？作者是種花的人，多少論者是不曾在花園探險，不曾聞過花香就把花折碎的解剖家？許多問題癥結所在是「不曾聞過花香，如何尋覓花香的來源？」

夏先生的回答很乾脆：「造字是可以的。一篇小說看起來太容易，不會有進步。」

「但是小說是要給人欣賞的，太難了沒必要吧？」

「只要不是太過份到了矯飾的地步，沒什麼不可以。」

「現在很多臺灣作家在作品裏用閩南語，您看怎麼樣？」

「我常常看不大懂，但覺得蠻有意思的，我對方言文學是支持的。像『海上花列傳』講妓女的愛情故事，用的是蘇州話，看得懂的人並不多，很難流傳，其實並不難唸。我們如果像研究Chaucer（喬塞，十四世紀英國詩人）一樣，花兩個禮拜把他的語言弄清楚，我們花兩個禮拜把蘇州話弄懂並沒什麼問題。花這點工夫也很值得，這個作品淘汰太可惜。將來我要寫一篇文章討論。」

「方言文學本身要維持下去，是不是很有問題？語言一直在變，文字意義也是，像『海上花』現在還有人懂，幾千年以後，沒有了吧？那不是被淘汰了嗎？」

夏先生沉默半晌，點點頭說：「是很有問題。因爲在課堂上也沒辦法上，不會受到普遍重視。不過，這本書有我在，還來得及。只要肯定它的價值，還有人會去研究，不然太可惜了。」

電話鈴再度響起，等夏先生回座後，話題由這岸渡過海峽的對岸。

大陸作品語言歐化

對於巴金有沒有希望得諾貝爾獎，夏先生並不關心。「諾貝爾獎沒有用，在文學上沒什麼用！」總有點影響吧？「有！政治作用大，經這麼承認後，可能掀起一陣對中國的探討熱，但是巴金的作品眞的拿來研究，很可能會令外國人失望，巴金人太好了！寫不出太好的東西。」

「人太好了？寫不出太好的東西？」聽得大家納悶，最後有人發難：「『好』字太抽象了，能否請您說明一下。」

夏先生笑了：「他人太好了，一隻小貓死了也傷心，碰到什麼小事也難過半天，狠不起來，缺乏一種更深更大的懷抱。」

這樣的回答，對於沒看過巴金的作品的人，仍然抽象了點，還是親自用眼睛看作品，用心讀作品才算是具體。夏先生揮揮手，顯然並不重視巴金先生的作品，問題隨即被揮落，諾貝爾也回到他已經去了的地方。

夏先生最近出了一本「中國現代小說史」，聽說選了不少過去大陸作家進去。

「依您看，從三十年代到現在，大陸和臺灣的作品在語言上有沒有什麼差異？」

「大陸方面歐化的情形比這裏厲害得太多，他們沒什麼書看，接觸的差不多全是官方的宣傳文字，他們老覺得修飾得不够，所以盡量用 Adverb（副詞）拼命堆上去，比如，我們說『努力奮鬪』，他們會說『盡心努力奮鬪』等等，又比如從前歌頌毛澤東，堆砌得更厲害……。」

如此如此床上疊着桌子，桌上疊着椅子，椅子上疊一個人，那個人頭上疊着文字的疊羅漢，當然忍不住跌下去了！四面楚歌，不正是這滿屋子的笑聲。

做個批評家的原則

可能夏先生是一發酵素，放在那裏，那裏的空氣就膨脹了，因爲撐滿笑聲。

「什麼時候了？我們吃飯去。」笑過一陣，夏先生不耐煩了，就要站將起來，梅新連忙哄他：「還早還早！」拗不過「再一個問題」的要求，夏先生只好再「嚴肅」下去，而且眞的嚴肅起來。

「您覺得，做一個文學批評家，要把握那幾個原則？」

夏先生不假思索答道：「第一要緊就是先看文學。先不談批評，學習要緊。」

夏先生前幾天經聯合報安排與幾位年輕寫作朋友聊天，現在他說：「我發現他們連重要作品都沒看，頂多看些翻譯小說，這不是好現象。不管是批評家或創作者在中學、大學都應該儘可能

把一些經典之作看過，中西作品都要看，最少十年的預備工夫。青年人急着發表並不好，發表遲一點，成熟一點比較好。

「做個批評家要多看書，沒看做不了大境界，氣度不够嘛！做個批評家在幾十年的工夫裏，能够不與現實脫節，又繼續進修，眞不容易。多讀書，不但對作品本身要研究，對作品的傳統也要有一點概念。如果你是評現代詩的，必須把傳統詩都大概唸過，不是看一本批評史就了事。批評史再好，還是教科書。比如說批評史這一章介紹柏拉圖，單單看這麼一章你不會有眞正感受，你得自己找本柏拉圖的著作，像『對話錄』，拿來看看。這樣的準備才實在。

「當然，這樣準備很累人，剛開始可能比較零碎，但沒關係，慢慢擴大就是。在評論上，有些東西老年人可能做的比較好，有些年輕人也可以做好，不大一定，像年輕人對當代的作品比較敏感，興趣也比較濃厚，評起來可能有獨到的地方。假如說到大部讀書，大部寫文學史，通常還是老年人强。

「第二點是認眞。專注一個 Period（文學史上的分期），把這個時期的各種文學類型都唸過，再慢慢發展，東看西看往往無法深入。虛心要緊。

「第三點要求忠實。盡量客觀，避免個人偏見。」

聽到這一點，立刻有個疑問出現：「怎麼客觀？怎樣避免個人的偏見？」

夏先生的答案幾乎是衝口而出：「最後的偏見就是你自己，逃不掉。所謂忠實也是針對這一點而來，不歪曲資料，不僞造印象，這點忠實的要求應該做得到。再進一步的客觀就要看修養了。剛才說先專一個 Period，然後是各家各派各類的作品都看，看你自己的頭腦，能够融會貫通最重要，融會貫通加上虛心，眼界自然很大，眼界大下筆才公正。

「批評中最難的是鑑定高下，一方面因爲作家太多了，再方面因爲大家都注意紅作家，造成越紅的人越重要的印象。要批評得中肯，鑑定得公正，批評家應該連不紅的作品也看，不紅的應該有好的。鑑定很難，但很重要。因爲到後代累積那麼多作品，後代人不可能都唸，可能只看有高價值的書，所以批評家的影響力很大，當代看不出來，到後代力量可能驚人。所以最公平的是，好的壞的作品都拿來評評。」

文學批評要回到人間

「批評家是不是也應該有創作經驗？」

「不必！像我這種不必！批評家除了準備，對作品有眞正的感受力，一樣可以體會創作者的用心。至於創作者來寫批評，也是一樣，要創作多年了才可以寫批評，那也是準備。詩人寫詩評，小說家寫小說評，同樣不是一開始想寫評就能寫的。不過，我的看法是創作者還是專心寫作的

好。」

「文學批評史上有很多理論、流派，您在從事批評的時候，差不多都採用那一些理論基礎？」

「我只有特別喜歡的幾位批評家，至於理論有時候會害人。學院派大都喜歡談理論，我是愈來愈不喜歡。批評家是很多，但眞正大的，第一流的不多，其中好的我幾乎都讀過了他們的文章，影響是多方面的，很難一個個挑出來說明。」

「有些批評家專門分析意象、文法結構，從語意學着手，您覺得怎麼樣？」

「我越來越不喜歡純批評的批評。文學到底是人世的，完全離開人世是無法批評的。當然，你剛開始可以這樣做，因爲所學有限。純學院批評是一個訓練的階段，剛開始在中學、大學時期寫報告，能够有見解就很不錯，之後就應該拓寬視野，這很重要。像你說用語意學來分析唐詩，把它用幾個條規限定住，這是逃避責任。事關中國文學的前途，這樣做是偷懶。剛開始時用科學式的批評做方法，可以，但一定要回到人間。」

傳統不是個笑話

「批評傳統作品和現代作品，您是不是因爲作品有新、舊之分，而採取不同的手法？」

「手法不致沒什麼不同，態度上是不同。對於古典作品，我盡量饒它一下。」

「爲什麼？是不是批評經典之作，一定會引起爭論？」

「不是！不是！這不是不誠實，而是因爲我是中國人，替外國人寫書介紹中國文學。一方面是經典之作有它傳世的道理，一定有它的好處；一方面是中國才有這幾本文學鉅作，如果不手下留情，而完全否定，那做個中國人還有什麼驕傲？做外國人算了！

「我覺得應該對中國傳統引以爲傲。中國不完全是笑話吧！我們都很聰明。中國傳統怎麼只能說成一個笑話？那到底是我們的文化寶藏，文化有其涵意，即使將來還有待發掘。我們是四、五千年的古國，留下的東西很多，我的態度是，有好的、動人的，盡量說，盡量發揚。事實上黑暗、無人性、不講人道的作品也有，要罵可以罵得一蹋糊塗；但是如果專講這些，而且一言爲定，也不必當中國人了。所以，像對水滸、金瓶梅我罵得很凶，但並不否定它們的價值。

「批評是可以盡量批評，但一方面要從傳統裏拿一些東西出來，重建傳統。在古代，不唸四書五經不是中國人，現代的中國人，也應該重新拿出一些東西，決定那些該唸的才算中國人。」

一番話說得有力但不沉重——夏先生到底是活潑愉快的人，最喜歡用「眞開心，不得了」的口頭禪，不喜歡時說「下流」，情緒轉變好快，雲霧方起，隨即被風吹散。落地窗外，那片草地上的陽光還在，而且愈發明亮。夏先生終於如願以償——「我們吃飯去！」站起身要走，一時，

床上、地上、椅子上坐着的都站起來了。這才更教人嚇一跳，小小的套房裏居然安放了廿多個人。房門打開，釋放滿屋子的笑語。再度走在黯淡的長廊上，却不再有人嘀咕：「這裏佈置得好嚴肅！」

李敖、胡茵夢談歷史、文學與電影

龔鵬程紀錄

十六年來，這是李敖第一次「拋頭露面」，尤其是與胡茵夢同來，意義更不尋常。

聽說李敖心比口好，口比筆好，那麼，他是個表裏不一、口是心非的人嗎？他究竟是鬪士、志士、學者、文化太保，還是一個頑童？他的全盤西化論與他這個人全然不協調地存在著，又代表了什麼樣的意義？遍嚐人世之滄桑，十六年來的伏蟄，到底使他變了多少？他與胡茵夢之間的戀情又是怎麼樣個風致……？

因此，今夜不再只是獨白。

已慣於孤獨的李敖，還是那樣年輕，年輕得依然浪蕩、驕狂，而又充滿了感慨。感慨：「不

知有漢，無論魏晉」——世界是變了，新生一代的想法和態度，都和他所想像中的年輕人不同了。跨進門來，李敖大驚：「我被年輕人包圍了！」

這時，胡茵夢正嫻柔雅緻地坐在他身旁，長髮披垂下的笑靨，透散出一股朦朧若夢的氤氳與寧靜。

寧靜在不知不覺中逐次冲淡，顯得有點怯場的李敖也逐漸亢奮激昂了——

譁衆取寵而又不惹麻煩

問：能不能談談您目前讀書的情形？

李：我不讀書了（引來一陣哄堂大笑）！我讀累了，現在除非是較特殊或新出版的書，譬如梅新的「椅子」，否則我很少看。所以現在我已有點像明代王學末流「束書不觀」的那種景況了。

問：您在復出時曾宣稱：要尋找一種能「譁衆取寵，而又不惹麻煩」的生活方式。請問您找到了嗎？

李：沒有！

胡：找到了我啦！（又是一陣哄堂大笑，看來他們眞已融洽無間，今夜恐也將因此而更旖旎

多姿。」

問：您目前有什麼寫作的計劃嗎？

李：沒有。現在每週只寫一篇給中國時報；「胡適評傳」也已不打算再寫了。當初我寫這本書時，我不但想寫出胡適本人，更想寫出我理想中的胡適。可是我現在的觀念與見解已超越了那種侷限於某一個人物的境界，我要照攬的是一個歷史中的全局。何況，胡適本人在民國八、九年及民國十六、七年之間的政治歷史也是很難著筆的。

問：您現在的思想是否已眞的與從前不同了？譬如您從前要告別文壇去賣牛肉麵時，曾說要「飾智巧以逐浮利」，這和您現在「譁衆取寵」的方式似乎仍是一樣的。

李：這在實質上當然一樣，但事實上是不可能的。人總是每個階段不同地成長，美國有個詩人說過：他年輕時不敢激進，因爲怕他年老時會變成個保守派。人常常是年輕時激進，年老時保守，例如清末民初的康有爲；當然也有相反的例子，譬如富蘭克林就是。人總是會轉變的，我只希望我能又保守又激進，效法孔子的「聖之時」。但我覺得我現在比以前更激進了，很多事情我以前只主張改良，現在則主張完全改革。其中最亟須澈底改革的就是歷史研究法和文學！目前的歷史研究深受乾嘉考證之學的影響，偏重於細碎繁瑣的考證，而忽略了整體歷史脈絡的解釋，中央研究院的研究方法就是如此。另外還有高談義理的一派，强調歷史哲學，這是很荒謬的，歷史

那有哲學？

六十年來的白話文學必須重加反省

問：那麼您認爲歷史研究法應該做怎麼樣的改革？

李：我認爲歷史研究有兩種方式，一是從歷史之本身去發掘它的眞相。一是借歷史來印證當今的社會，這是實用的觀點。

問：既然歷史與文學都要改革，那麼，可不可以談談您的文學觀？我們都知道您自許是五百年內寫白話文的第一高手，我們很想知道您以什麼樣的觀點來肯定您自己？（胡菌夢未等李敖答覆，卽搶着說這是種「宣傳術」，李敖笑了笑，揚起頭，新配的金絲眼鏡框在燈光下不住地晃動著。）

李：這五百年只是個概算，可能比五百年還多一點；願你們之中能有人將我打倒。五百年又要打一個折扣，所以五百年只是個概算，是套一句「五百年必有王者興」的老話。但我爲什麼要說這段話：因爲我覺得這六十年來的白話文學必須重加反省，許多人用文言說白話，而其本身並非白話。因此現在這種文體已走入了一個濫套，看不出個性，看不出風格。

職業作家永遠不會江郎才盡

就我個人寫作的經驗來說，寫文章的確很困難，因爲中文文法雖然很簡單，但它的辭彙却很有限，要把中文寫好格外不易，所以，第一要突破辭彙的限制和重複，其次要不斷有新的知識和見解來支撐並彌補辭彙的困乏。很多人寫文章時好時壞，不容易保持一定的水準，原因卽在於此。因此一個職業作家或一個眞正偉大的文學家最主要的條件就是：每篇都好，或不好的比例較少，毛姆回憶錄裏說職業作家永遠不會江郎才盡，就是這個道理。

我自認我的寫作方向完全是一個職業作家的水準，不會寫不下去，不會寫出沒有水準的東西。這似乎是很自負的一種說法，可是我有我寫作的基礎，這個基礎就是別人所沒有的知識基礎：大概在我這個年紀的人，沒有人看書比我多。有些人看書很用功，但效果不彰，原因是他們看書的方法太笨，看書是須要方法的。以前我們習用曾國藩式「一書不讀畢不讀它書」的方法是不行的，讀書必須以一個主題貫串羣書，系統而連貫地看；另外，舊式抄資料或抄卡片的方式也不够方便，我直接就書籍中將它們的主題材料分別剪輯成册、分類庋藏。所以我可以一夜之間寫成許多文章，我的文章裏固然有許多偏見和情緒語言，可是你把這些過濾掉以後，剩下來的就是純粹的資料，打不倒的資料。這是我學問之所在。寫文章要有很多條件，這是最重要的一點。

文章的對象定爲高中程度

問：那麼，您覺得寫一篇好的白話文，它的原則是什麼？有沒有什麼標準？

李：我覺得有一個標準是最重要的：要一般的讀者都能讀得下去。我寫文章的對象則大都擬定爲高中程度的讀者。

問：就我們所知，適當的文言加入，是可使白話文精鍊有力，節奏明快。像您寫「中國小姐新論」時，「捲美重來，重作婦馮」之類，就是個很明顯的例子。您又爲什麼反對文言辭彙在白話文中出現呢？

李：我並不是完全反對文言語法的運用，文言如果用得適恰當然可以用，但事實上它已經變成口語了，譬如「受寵若驚」就是文言，可見文言與白話並沒有明顯的界限，只要讀者能接受就好。

問：您剛剛說白話文辭彙貧乏，應如何克服這種困局？

李：兩種方法，一是去借，向文言或方言去借；其次就是創造新辭彙也可以用，不分雅俗：…當時，羣衆中已有人不勝企羨地問：「李先生，我們想知道應怎樣做一個像您一樣的職業作家？」

「你想做爲一個職業作家？」李敖笑著問：「我看你沒有希望，因爲你太漂亮了！」惹得大家笑不可遏，「要成爲一位出色的作家，必須像我這樣，相貌平平，有個很奇怪的遭遇，有機會讀很多書。」據他說，他小學四年級時就已讀完了水滸傳之類的書，早熟的智慧與用功，逐步砌高了他學術的基礎……

文章的內容是最重要的

問：您把您的讀者羣放在高中階段，他們會不會把您的資料抽掉而吸收了情緒語呢？

李：當然會，寫文章有很多壞的流弊，這也是其中之一。

問：那您爲什麼不自己抽掉那些情緒語呢？

李：抽掉以後沒人看了！（也許這是最直接的答案吧！）

問：寫文章或傳達意念爲什麼要用那些情緒語來引起爭議呢？無謂的爭議不但易於混淆是非，也不易產生建設性的影響。……

李：我不太分得清「建設性」「破壞性」或「善意的」「惡意的」的分別，我認爲它們是一致的。我們要看的是問題的本身，也就是內容，內容才是最重要的。所謂「不以人廢言」即是此理。縱使它的內容一無可取，仍有其建設性的意義在：指出一個錯誤的例子。所以一切都是建設性的。

我經常會有一些很奇怪的想法

問：李先生，可不可以簡要地介紹一下您的思想？

李（大驚）：我沒有思想！眞的！

引來一陣大笑之後，他繼續說：我唯一可以一提的就是，我經常在獨處時自擬一個題目，細細思考。例如咖啡、香煙等等，都可以作爲題目。經過我思考的處理後，我經常會有一些很奇怪的想法，可能很荒謬，但正如拉丁諺語所說：「因爲它荒謬，所以我相信它。」因爲我曾眞正深思熟慮過！

問：您是喜歡撇弄傳統的，您對傳統也必曾深思熟慮過，因此，我們很想了解您對傳統的態度。您在「胡適評傳」中曾說未來的、理想中的中國是一座「聖山」，要經過對以往史蹟的考察，重新走入山中，請問這代表什麼意義？

李：代表對歷史傳統的重新檢定。我們這個國族歷史如此悠久，我們一舉手一投足之間，都可能有着幾千年的傳統在，因此我們必須檢討：這個傳統是否仍須保留？在現代生活中我們對這個傳統要承受多少，要拋棄多少？一般我們總愛說中國文化多好，西洋文化多壞，這太籠統了，必須用開清單的方法一件件地談，譬如弓箭，現在除了運動或競技表演之外，我們只承認洋槍洋

炮；香煙也是如此。可見這必須一件件分開來談，分得愈細，愈能解決問題。

我是個眞正瞭解傳統的人

問：您說要開清單，又說要全盤西化，連胡適晚年都已改稱只能充分西化了，爲什麼您還說要全盤西化呢？另外，您這種開清單的方法和「全盤西化」是否相牴觸呢？

李：關於這點，我必須聲明，我是個眞正瞭解傳統的人。中國的線裝書我幾乎讀遍了，雖然我主張全盤西化，但我對中國文化是眞下過工夫的，這點徐復觀也曾當面向我說過，絕非譽言。可是，我讀了那麼多書以後，非常非常失望，我發現那裏面根本沒有可以跟我們現代接得攏並眞正對我們有益的東西！這種東西如果不扔掉，我們就是僞君子。譬如說十三經，多少人眞正讀過？我讀過！但讀了以後却發現它頗多荒謬之處，例如它說父親死了兒子和孫子的哭法必須不同，兒子是「往而不返」，孫子則須「往而返」，因爲兒孫和父親的感情層次不同，所以規定成這樣。……

問：對，但那只是種理想化的禮則，基本上並無强制性；且禮法的形式隨時代而改變，其基本內涵的「禮意」却是無可厚非的。……

李：可是如果一本書所指示的行動我們並不能遵守，這是什麼意思呢？譬如三年之喪（後來

改爲廿七個月），規定三年之內不能做官、不能和妻子同房等等，但誰都不這樣遵守，只有一個人遵守了，那就是清初的顏習齋，結果得了肺病！又如禮記裏說父親死了，要「扶而後能立，杖而後能行」，現在的孝子每個人都能跑百米，可是他還是要根據經典來作僞，裝出一副很衰弱的樣子。可見得愈遵守中國文化就愈須虛僞。

傳統文化對我們沒有多大的益處

問：我們復興中國文化並不就是復古，我們是要從中尋到一些合於我們現在生活的。……

李：沒有！我眞的去找了，沒有！

問：那麼，現在我們撇開這點不談，您認爲「全盤西化」的基礎在哪兒？是您讀過所有西方的經典，認爲其中有可取的地方，所以您主張全盤西化嗎？

李：沒有！你弄錯了，我並沒有讀遍西方經典，而且讀得並不多。我只是對他們的表現滿意，例如他們富强、船堅炮利等等，而他們所表現出來的這些，並沒有受到我們傳統中國文化的影響。所以我認爲這個傳統文化對我們並沒有多大的益處。

李敖顯得急切而激亢，微白的臉上泛起了一些紅暈；坐在一旁的梅新似乎對這種不斷攔截話題的討論十分滿意，一個勁兒的吸啜着他那長柄的怪煙斗——「我們是不是可以換個態度來看，

我們當然不可能再按照那種生活方式去施行，但我們可以嚴肅而誠懇地去畂考，爲什麼古人會制定這樣一種制度？而不必一味地譏諷嘲弄它。」

李：這個態度的問題和是非無關，我只問它對不對。就像一個a，不管寫得多大，它都還是個小寫字母a。不對的就是不對，不管用什麼態度！

狗熊進到玉米園

問：那麼當傳統與西化相牴觸時，我們應當如何？

李：這時就必須選擇了，我所謂全盤西化只是充份地世界化，並不是百分之百，這是語言在運用時無可避免的限制，因爲我們在說話時無法不斷地作法律上的但書。就這個觀點來看，從傳統而來的東西如果可以保留，我們就應保留；但這方面仍有待於新的發現，而非盲目地保留。例如我所發現的「典權」就是我爲中國文化保留的部份，世界各國都沒有這種權。中國古代法律至今仍能保留在民法裏的，就只有典權和子女養育父母之權了，其他的部份都早已西化。我們雖然不甚覺得，但事實上中國的法典已經沒有了。

問：這個西化之「西」，包涵甚廣，名義也很模糊，什麼樣的標準及條件始能稱之爲「西」？「西」又應以何種精神或實質存在爲其追求之目標？

李：我們應避免在文字上膠着，所謂西化的意思就是要我們面對、選擇，並接受眞正現代的文明。這與一般人所說以中國文化來消融西方文化不同，這是不可能的，只能附麗，把傳統裏好的一部份附麗到這裏面來。

問：現在我們再回到原來的論題：您曾强調一個職業作家必須有堅實的知識基礎，同時我們也知道您讀過非常多的書，那麼具備這種基礎或讀書的方法應該是怎麼樣的？

李：讀書當然很重要，但讀書的方法更重要，這方法就是要不死讀書。很多人書唸多了，就從呆子變成了書呆子，像我從前有位老師叫姚從吾，是遼金元史專家，非常用功，最後死在書桌上。但是他太笨了，他是遼金元史專家，而元史却沒有看過一遍，多令人驚訝！就好像一隻狗熊進到玉米園裏，折一根玉米夾在腋窩下，左摘右丟，弄了一夜，出園來時腋下還是只剩那一根。他們看過的東西隨時扔掉了！我看過太多這一類的人，我只能說他們選錯了職業！就這一方面來說，讀書固然要探驪得珠，寫文章也一樣，像殷海光的愛將林毓生寫的文章，廢話就很多，搬弄一些抽象名詞。同樣的道理我幾百字就能解決了，他却必須用上好幾千字。

我將寫「我的殷海光」

問：您的文章不也常是這樣嗎？

李：不錯的。可是那只是細節，如果刪掉這些細節，文章的氣氛就消失了，這種製造煙霧效果的氣氛和林毓生製造迷霧的型態不同。

問：那您覺得那種氣氛會被每個人所接受嗎？

李：當然不會，否則我可以競選總統了。

（李敖的回答總是如此俏皮，據他自己說，這是「老油條」。）

問：可不可以談談您對殷海光先生的看法？

李：我對殷老師很尊敬。

問：就我們所知，他晚年已非常後悔他對中國文化的態度……。

李：那是他的一個錯誤。在古代，帝王將死時所發布的命令，封疆大吏都拒絕接受，因爲那是亂命，是神智不清時的見解，不能準信的。所以我認爲要評斷殷海光，必須依據他長時期理智思考下的作品，而不是他病入膏肓那一年的見解。何況，那些荒謬的見解也有待檢定：究竟是不是殷海光的思想。記得他死時，他太太跟我說：「李敖，你是個戰士，你殷老師也是；但他現在已經死了，他已屬於上帝！」她是個虔誠的教徒，她把殷老師的筆記拿給我看，說：「你看，這是殷老師最後一年的談話紀錄，他已歸信上帝了！他對過去完全後悔了！」除此之外，陳鼓應寫的「春蠶吐絲」也有這一類說法。我認爲這都是對殷海光的窄化。至於林毓生那種把殷海光弄得

像個學究，也是我所不贊成的。以後我可能會寫一篇「我的殷海光」，詳細談談我對他的一些看法。

胡適最大的致命傷

問：除了殷海光以外，還有那些人對您有較大的影響？

李：胡適。另外就是胡茵夢、沈登恩（遠景出版社老板）——衆人爲此忍俊不住，胡茵夢也笑得很開心——事實上一個人在思想成長的過程中，所接受的影響很複雜，很多是無法確指的。

問：可以具體地談談您對胡適的看法嗎？

李：他是一個五四時代的人物，也是我父親的老師，絕頂聰明，也很會讀書，可是他有一個最大的致命傷，也許這也是中國知識份子的一個共同悲劇，那就是：他必須花耗很多時間去做社會關係，以致於浪費了自己的學術生命。但他如果不這樣，他也無法發揮他的影響力。這是個悲劇！

問：您認爲他的白話文如何？

李：至少很清楚！六十年代作家很看不起五四時代的人物，其實三十年代作家就很少人把文章寫好過。即使是魯迅也很糙，只有情緒而無內容，所以他寫得好的並不是雜文，而是「中國小說史略」一類的作品。胡適恰與他相反，很清楚，也有一部份資料，但缺乏震撼力，情緒不够。

問：現在的水準如何？

李：我不太看別人的東西，不過這幾年我發現有些人文章寫得還蠻好的，譬如胡茵夢。有些人看到好文章就以爲是我寫的，我覺得很高興，但也很悲哀。高興的是大家把我看成好文章的象徵，難過的原因則是：居然有人寫得比我還好。

問：請問您看過唐德剛寫的「胡適雜憶」嗎？

李：看過，寫得好！因爲他和胡適有種私人的感情，以此感情爲基礎，表達得淋漓盡致。他的白話文在某一方面也比我好。

問：他在書中給您的建議，您覺得如何？

李：有一部份是可以接受的。

問：您對現代詩和現代小說有些什麼看法？

李：這你要問梅新！

大夥兒笑仰了嘴，不屬於獨白的夜居然如此喧嘩。

問：據您判定，中國文化是沒有科學的，這科學包括科學方法、科學精神或科學知識等。這種看法和李約瑟等人顯然不同，能不能說說您的理由？

李：我認爲中國文化所包涵的範圍很廣，如果要從這麼寬廣的文化領域裏特意尋找一組東西來建構自己的理論，事實上可以建構任何一種理論。歷史哲學也是如此，拿一套理論，找許多中國的材料來附會，當然也可以寫出另一部中國科技史這樣的東西。可是我們必須看它的平均面，也就是主要影響中國的是什麼？」

「不合作」只是六十分的水準

問：您是很討厭傳統知識份子的，但您又自認爲具有一種高貴的書生傳統。這個傳統據您說就是種特立獨行的品質，但您又舉了一些歷史上逸民傳、隱逸傳的人物來說明這個傳統，如此，則特立獨行是否就是種不合作主義？一個知識份子僅以不合作爲其標幟，則他是否會拋棄自我對社會國家的責任！

李：「不合作」本身只是在亂世中一種六十分的水準。我認爲一個人應該積極地發揮出他的力量來，改革他所想改革的，而不只以逃避或不合作爲滿足！

問：但就「特立獨行」而言，您反傳統的態度本質上就是一個被動的存在，且反傳統也是五四以來一種風氣，落入一種風氣與潮流中而運動，是否還能算是「特立獨行」？

李：我覺得很不容易囉！在臺灣我能有五四的水準很不容易囉！我絲毫不以爲步調與五四一致是退步了，我認爲眞正退步的是這幾十年來的中國思想界！

問：那您認爲「特立獨行」的人，是天生氣質的限定還是由環境捏塑而成的？

李：我不太注意天生的條件，像什麼血型、命運、星座之類，我一概不信，我認爲大部份都是後天的，王安石有篇文章叫「傷仲永」，仲永是天生的神童，可是他長大以後，環境和他配合不起來，他也和平常人沒什麼兩樣了，這是個很令人警惕的例證。當然，在人生的學習過程中，際遇也是很重要的條件。

問：這麼說來，您很注重人和社會的對應關係囉？

李：那當然！

反對把知識作嚴肅、高貴、麻煩的使用

問：但會不會因太過重視這個關係，而忽略了其他的層面？譬如說您曾主張我們要「走出研究室、改良社會、研究農村、訪問神醫妓女，解決一二實際問題」，並認爲研究學術是「逃避現實、玩物喪志」。這種態度似乎有否定知識的力量之嫌。

李：至少在臺灣的一些所謂學術研究是玩物喪志。因此，當某些人在那樣强調時，就應該抹殺它。我並不敢否定知識的價值，但我反對把知識作嚴肅、高貴、麻煩的使用，而這正是「學院

派」的特色。

問：深遠、抽象而嚴密的思考與研究應該有它存在的價值吧！

李：有！但我目前所看到的東西令我失望。

問：請問您所希望的方式型態又是怎麼樣呢？

李：至少要我能看得懂！像牟宗三的書我就看不懂！那是天書！

問：但是這種看不懂可能並不來自它本身所存在的缺陷。作爲一個讀者，我們是否應再考慮：爲什麼我們看不懂而他的學生却能够懂，也許這正是兩者所站的基點不同的緣故。而且，這個學術研究的價值問題，應該有它客觀的評量標準，而不是因爲我們看不懂它就沒價值，或者因爲我們看不懂它就否定它。

李：我懂你的意思，可是據我所知，他的學生多半跟他沒兩樣，所以才能够看得懂他的天書——因爲他們用的是共同語言。（大家都笑起來了，牟先生的學生們的確有這種現象，而這種現象在討論或思考時，可能會造成某些限制，這倒是不可不予以警惕的！）

別人用三萬字，我用三千字

問：在近代史學工作者中，有沒有您認爲比較可取的人或較可取的態度？

李：張蔭麟的「中國史綱」前半部寫得還不錯。（又是一個五四時代的人物，大家相顧而笑）

問：更年輕點的呢？譬如余英時……

李：我願意談談余英時，他畢業於新亞，受了錢穆的影響太大……

問：他給我們的感覺似乎與李先生對他的看法相反，他好像受西方史學訓練蠻深的。在他的作品中也表現了這種訓練的成果。

李：我認爲太麻煩了，不須要那麼麻煩，何必用那麼多篇幅、那麼多的證明過程來解說一個我們想一想就知道的結論？何況這個結論還是他太太給他的，他太太和我同班……我是比較偷懶一點，要用那麼大的勁來證明……嗯……

（舉座嘩然，七嘴八舌地在爭議研究與證明和直覺式的「知道」並不相同等等，胡茵夢插進來，語驚四座：「這必須從星座的觀點來分析他，他是個非常實際的金牛座！」李敖則在一旁楞頭楞腦的笑著。）

問：如果僅就麻煩而言，您的文章似乎也常是堆砌，噢不……是「收集」了很多資料來說明或證明一個簡單的觀點，請問這種態度和余先生有何不同？

李：我可以用三千字證明出一個結論，他却必須用三萬字。

問：可是您的結論，有些也不無可資商榷之處吧！

李：當然，很多！可是我如果連自己都不相信，我還相信誰呢？我當然要說我對。但我可以告訴你，這些結論都是經過我眞正思考過的。即使我錯了，我也願意相信它。當然，如果眞有嚴重的錯誤，希望你能指出來。

問：請問你談避諱，爲何要在行文時把玄女寫成元女、玄牝寫成元牝……

李：噢！我寫文章時常喜歡用一些無謂的俗字或誤字，因爲它們能讓人接受。

我是個失敗者，和孔子一樣

問：您以高中生的立場來批評余英時，也有很多人站在學術的立場來批評你……。

李：這表示我有影響力，而那些學術界人士沒有影響力。

問：所謂「影響」力是分區域的，您對高中生有影響，余英時可能對學者或研究生有影響。

李：我的對象不同，我可能不是影響大官，而是影響大官的女兒，（指胡茵夢，她父親是立法委員，據說在立法院沉默了三十年。）而這個女兒可以影響大官。

問：就我們所知，那些高中生讀您的書，不太可能明瞭您經世濟民的苦心，他們只會吸收您

的偏激與情緒。

李：是的，所以我是個失敗者，和孔子一樣。

問：您文章裏除了資料和結論之外，那些情緒語是否也有意圖要傳達一些什麼？

李：是，我認爲要影響一個人，必須從情緒開始。情緒的力量有時候比知識更大。有許多很有影響力的人，事實上是很偏激的。

問：您本身有沒有對哪些書有所偏愛？

李：我偏愛胡茵夢和她最近要出版的「胡言夢語」，哈哈！

胡：他總是隨時不忘，不過我可以透露一點：他喜愛羅素。

李：羅素的作品材料不算很好，文章很壞，但他的思路很好，思想架構非常可取。

我的文章是可以「讀」的

問：那麼，你有沒有靜心想過您的文章以什麼取勝？（胡茵夢側過頭來說：「情緒！」大夥兒都覺得好笑，李敖也笑了。）

李：也不盡然，我的文章能很快的抓住重點，然後用最簡單的話表達出來。至於表達的方式，我很重視聲韻，所以我的文章是可以「讀」的，包括裏面粗野的話。讀起來氣勢很壯，像篇演

說稿一樣。

問：與您有同經驗的柏楊先生的文章如何？

李：他有些文章寫得比我好，是臺灣一位很難得的職業作家。

問：據您看，近代的近代史研究成績如何？

李：臺灣的近代史研究可以說全是狗屁，大陸上的研究我看到的很少；至於國外對近代史的研究也不太行，學究氣太重了，不過資料倒還可觀。我可以老實講：我對這種學院式研究一直很不喜歡，我雖然是學院出身，但我是個壞學生！

問：爲什麼臺灣的現代史研究全不够理想？

李：研究者既無史才，又無史德、史識，却充滿了偏見和宣傳，當然是不行！因爲在現代的政治環境中，要完全呈現史實是不可能的！在古代如司馬遷寫史記，當時就稱爲「謗書」，可是謗雖然謗，皇帝還是不能管史官寫些什麼，這個制度一直到唐代才遭破壞！我覺得傳統中應該保留或發揚的正是這些方面。

舌敝唇焦的李敖，雖然意興激昂，却一直嚷着要休息，讓胡茵夢發言；胡茵夢則又說電影是不能談的。那麼，那麼我們先談談星座好了！兩人相顧而笑。

李敖幾十萬字的影響力可能不及電影

問：當我們和某人相處了一陣子以後，有時候可以直覺的猜出他的血型，星象是否也有這種現象。

胡：我對天蠍座的人有直覺。我母親就是天蠍座，在影劇圈裏，很多女孩子都是天蠍座。它的特徵是：個性獨立且能力很强。不過我們對星座這種東西也不必太嚴肅，我研究它也純粹只是好玩，因爲它只能提供我們從另一種角度來觀察人性。譬如我們遇到一個陌生人，我們習慣於從職業、性別、外型等等去瞭解他，但我們如果知道了他的星座，就可以從另一個角度去測知他的性格了。如果純粹只是算命，是沒有多大意思的。

問：有些星象學喜歡談每個月的運氣……

胡：噢，那個不準。我研究這純粹只是興趣，事實上功力並不高，我還在看書。

問：能不能談談您對電影的看法？

胡：電影！像李敖寫了好幾十萬字，它的影響力可能還不及一部電影大。（李敖在一旁點頭默認，意甚快快。）因爲電影的確是一門綜合藝術，文學、音樂、美術等等都包括在內，而它的撼動力更大！但很可惜，至今我們還沒有拍出一部像樣的電影。我們的演員只是一羣高酬勞的苦

力，完全不必有什麼智慧或經驗，因爲我們的拍攝的方式並不理想！

我承認我沒有盡忠職守

問：談到這兒，我有個感觸：寫文章也是一樣，必須先感動自己，才能感動別人。您演戲時的基本心態應該不只是在「演戲」，而應該是您自己就是那個角色……。

胡：對，但是我所接受的劇本都不是能讓我感動或投入感情的。

問：許多劇評家都說您「不入戲」，因爲不論是什麼戲，您所演的都還是「胡茵夢」。我們當然不能對您在演戲的態度和自我督促上有什麼太多的要求，但作爲一個演員，是否應該有個最起碼的認識，就是如何在演技上再多增加一分的努力？例如對劇本的熟悉與投入，像葛利哥來畢克演麥克阿瑟時，不但曾仔細揣摩劇本，更詳細研究了錄音和錄影。國內固然有些影片連劇本都沒有，但無論如何，對自我的要求與努力却是不可廢的。您在演技方面是否下過工夫？有沒有這種對自我的要求？

胡：我可以很誠懇地告訴你：我承認我沒有盡忠職守，因爲我沒有辦法對它有興趣，所有我所知道的劇本大多是很荒謬的，而我所拍過的角色中也沒有一個是我所欣賞的。別人安排我在戲中的地位，都只着重我這一副外型，而她們的思想與個性在我看來完全不合時代潮流，毫無時代

感。這種角色我無法、也不值得爲它投入感情。

瓊瑤式的女主角怎麼能引起我的興趣

問：那麼您覺得一個女人在電影中的地位應該是怎樣？

胡：這很難講，但即使是好萊塢也只是最近四、五年內才有比較能表現女性的電影。而這種風氣還是由許多新女性運動者進入了電影的幕後工作才產生的。我所欣賞的就是這些，例如「不結婚的女人」之類。臺灣的電影環境比好萊塢落後得多，所以可能還要很長一段時間的努力。我們現在所有的電影女主角都還是瓊瑤式的，這種角色怎麼能引起我的興趣呢？

問：在電影圈裏您和張艾嘉小姐應該是很接近的，但在我們的感覺上，您只把電影當作一種生活的職業，而她則顯得很積極、很有抱負、很有理想。依您剛才所說，您也很有理想與熱情，那麼爲什麼你們的基本態度却又如此不同？

胡：張艾嘉和我是好朋友，她熱愛電影，我則沒什麼興趣。但你也先別蓋棺論定，我目前固然是這樣，可是你怎麼曉得十年八年以後我會不會爲電影貢獻一些什麼？也許到那個時候我有了一批智囊或財力，對不對？也許以前我沒有這個機會或打算，但你怎麼曉得我以後不會有這種打算？

問：我們很樂意期待它！

胡：哈哈！

他的世界開濶多了

問：您剛剛提到「不結婚的女人」，是不是可以談談您對婚姻和愛情的看法？

胡：第一、我不認爲愛情是無條件的，它絕對有條件。其次，愛情也不是不須努力的，要將兩個不同個性、不同背景、不同思想的人合在一起，是十分困難的事。尤其是我和他（李敖）這樣主觀與個性都很强的人，尤其困難，所以愛情是須要營造的。

問：李敖先生對愛情和婚姻好像曾有比較奇特的看法……

李：現在作廢了！

（李敖忙不迭地聲明，引得大家亂哄哄地怪笑了一陣。）

胡：也許他寫文章給人的感覺和他這個人的眞實存在不太一樣，他的確有許多傳統的「美德」。在他們的感覺裏，他可能是個頑固的人，其實他很有理性，在遇到難題時，我想我比他頑固得多。他雖然不會拋棄他的立場，但他會在技術上予以改進。但是他是個「大男人主義者」……

李：我覺得這應該分開，男人與女人是不一樣的，是整個思維方式不同的兩類……

胡：我們之間很多爭執都是從這個基點產生的，因爲我恰好是個大女人主義！但是他認識我以後，他的世界開闊得多，以前完全活在他的書裏。

問：對您所嫻熟的星象學，李敖先生有什麼看法？

李：我一概不信，我不相信一切不具體的東西。當然我並不是完全否定它，我只是覺得它不可知。但是胡茵夢能從許多不可知裏，尋到信心和趣味，所以也只好姑妄聽之。

問：李敖先生是否能從胡茵夢這兒獲得一些人格的充實？

「六朝怪談」是態度轉爲積極的第一部戲

李：當然！當然！

胡：譬如音樂，我可以多提供他一些音樂上的知識和興趣。至於電影，他只看過我拍「六朝怪談」的三分之一部份，他已經八年沒有看電影了。這部電影正是我態度轉爲積極的第一部戲，因爲我覺得這是比較新的構想。

問：最近逐漸也有一些大戲，例如「源」或胡金銓的一些戲，是不是可以跟他們合作？

胡：問題是這些導演都不來找我，因爲他們覺得我不好控制，因爲他要去韓國拍一整年。但以我一個演員的立場來說，要我花一年時間去拍一部並不表現演員的戲，我不要拍！我認爲划不

來！

問：既然如此，能不能談談您對電影「作者論」的看法？因爲目前的電影理論常將電影視爲導演個人的作品，像胡金銓的表達方式就是這樣，把演員當作他手上的道具，用它們來表達作者個人所想要表達的理念。您反對他這種表達方式嗎？

胡：這種方式是正確的，有它的道理。但老實講：胡金銓所要表達的內涵我並不很欣賞，我喜歡的還是現實一點的東西。目前我常和張系國、沈君山、楊牧、曹又方等人研究，希望從編劇等方面逐漸逼向理想。

我很喜歡伍廸艾倫的電影

問：像蕭芳芳「跳灰」一類的電影，您覺得如何？

胡：港式的電影我並不喜歡，但我很敬佩她的敬業精神。

問：您一直强調寫實與現代感，這固然不錯。但如果只偏重或只相信寫實，會不會忽略了一些其他的東西？譬如說透過古裝這種形像來表達的電影。

胡：問題是：現在其他任何形式都還沒表達出什麼值得看的東西，能找到一個能够偏重的已經很不錯了。像胡金銓所表達的，也許在藝術上有它的價值，但我覺得它距離現實很遠。關於這

點，我很贊成他（指指李敖）寫文章的觀點，就是經世濟民！

問：藝術與實用的爭論由來已久，您堅持經世濟民而否定它藝術的價值嗎？

胡：我不太贊成純藝術的電影表達方式。

問：這樣會不會使電影的道路狹窄化？

胡：這是我個人主觀的偏愛！

問：能不能談談您所欣賞或喜愛的一些導演？

胡：我很喜歡伍廸艾倫的電影，因爲我自己在紐約生活過一年，我非常瞭解他所表達的那種紐約猶太區猶太知識份子的苦悶。

（李敖補充說明：胡茵夢曾在紐約當過一年的嬉皮。這倒是很令人吃驚的！囚首垢面、放浪形骸的胡茵夢，不曉得是啥子模樣？）

西方荒謬絕倫的電影

問：您說您不喜歡導演主觀意識太强的作品？

胡：主觀意識强不要緊，但事實上很多導演所要表達的意識都是十分矯情或十分荒謬的。記得我在義大利曾看過一部電影，名叫「最後的女人」，全片敍述一對情侶非常寫實的生活過程，

從頭到尾兩個人沒有穿過衣服，表現他們生活中劇烈而尖銳的情感糾纏。其中那個男主角每天有個早起用電鋸切香腸作早餐的習慣動作；這個主角不是性無能，但他的能力日漸衰退，所以最後這個男主角用電鋸切斷了他自己的香腸。——我們平常所能看到的歐美電影很少，且多半是商業價值較高的片子，其實在歐美的電影發展潮流下，他們所認可並給予較高評價的電影，正是這類荒謬絕倫的作品。因此我認爲西方文化已經走到十分荒謬的地步了。

我的新詩嘗試

問：從胡適的嘗試集開始，新詩已經有五十多年歷史了；最近我們也看到了李敖先生在中國時報一整版的新詩嘗試，請問您這個嘗試是否有種「示範」的意圖？

李：我寫的那些作品，只表現我個人對詩的看法，也許這些看法和梅新不同，它只表達一些粗淺的意見。其中可能只有一點足以作爲示範的，那就是用韻，我認爲新詩是應該有韻的。（坐在一旁的梅新點頭聲明同意）至於詩的內容則很簡單，表達我一些粗陋的想法，譬如我說：「爲了說你選得對，你必須說落選的不好。」或「已經那麼多年，再等一陣何妨。」等等，都能確實傳達我的意思和心情。我並不認爲它們一定能作什麼示範，只是覺得這可能是另一種大家不常見的表達方式，也許這種方式在今天已經落伍了，但也不要緊，應該讓我們多加試驗才是。

問：我在讀中學時，時常看見您的母親，我覺得她是個很值得尊敬的女性。但後來看您的文章，對令堂常以一種半調侃或揶揄的語氣來形容她，比如想做電影明星啦等等。因此我們很想知道您與您母親間的情感以及家庭生活，能不能談談？

母親在家裏是個孩子頭

李：我和我母親的關係可能和一般的家庭不太一樣，我母親在家裏的確是個孩子頭，我們一向是沒大沒小，平起平坐的，至於像劉家昌他們母子打架鬧著玩，就比我更進步了。當然這種情況在舊傳統家庭觀念中是不容許的，但我必須指出，傳統裏的母子關係，事實上並不是孝道，而是一種嚴重的母子戀！

問：容我插句話嗎？佛洛伊德所謂「戀母情結」（Oedipus Complex）和西洋神話傳說中娶母弒父的情形不也說明了西洋母子戀的情形比我們嚴重得多嗎？

李：這不太一樣，或許以後我會用我的文章來證明。

這十幾年來我有許多進一步的思考

問：也許從小就是李敖先生的崇拜者，現在長大了，看了您最近的一些文章，覺得這個偶像

開始幻滅，感到十分失望自然也極爲難過。因爲在您從前的作品中，我們可以察知那個善良而又充滿了熱情的李敖；可是您復出以後，表現的不如我們想像的傑出，令我們失望。

李：假如用進步或退步來分別你對我過去和現在的觀感，是你進步了。你欣賞和崇拜我時你正在讀高中，那時候我比你高；現在經過了那麼多年，你本身有許多的進步，你看我也許不再那麼高了，所以覺得我在退步。事實上我一點也沒有退步，這十幾年來有許多進一步的思考。

問：但我們的感覺常是拿你早期的作品和最近的文集相比較的結果。

李：那我希望你能指出來，那些地方不如以前了。

胡：他現在正在收集一些罵他的文章，準備出版，你們有意見請快寫出來。

問：那您覺得您在思考上有什麼具體的進步嗎？

李：從前我寫的文章太注重一時一地的效果，事過境遷之後就失去了作用。現在我境界高了，我寫東西偏重於一個主題理念的陳敍，雖不敢說能放諸四海而皆準，但至少不會因失去時效而消失它的功用。如果你能指出我文章中主題理念的錯誤，我很歡迎。

問：如果純就文字來看，您從前的文字明快犀利，文字的運用也十分精鍊，絕不拖泥帶水。現在的文章則十分繁瑣，例如「孔夫子聽說，有的做兒子的，居然殺了父親！／孔夫子又聽說，有的做臣子的，居然殺了皇上！／孔夫子氣了！／孔夫子瞪了眼睛、吹了鬍子。／孔夫子拿起一支鋼筆，噢，不對，那時候沒有鋼筆；拿起一支毛筆，噢，也不對，那時候也沒有毛筆；／……」像這樣冗長而無益的表達方式眞有什麼用意嗎？

我在口語的運用上下過很深的工夫

李：我現在寫文章的方式和以前不太一樣了。從前我受了研究所訓練的影響，喜歡寫一些比較嚴肅或大主題的文章。現在則不然，我盡量通俗，降低讀者對象，大量引用口語，所以我的文章比以前鬆懈，就像我批評羅素一樣。但是我在口語的運用上下過很深的工夫，我以前慣用的長句子很少再有了，這是我現在的特色。另外，我現在的文章也有點像羅素，寫來囉囉嗦嗦、倚老賣老，但這也是我文字運用上的特色，我敢這樣寫，別人就不敢！就像當初有人批評邱吉爾文章不合文法時，他說：當我作英國首相時，就應該建立這種文法。我們應該要有這種開創的氣派，要能以一種特殊的效果刺激讀者。讀者可能會不同意，可能會恨我，但他不會忘記。

中國缺乏大言不慚、自負自傲的氣魄

問：這是不是有點商業氣息？

李：商業氣息並不代表罪惡。我只是覺得在中國太缺乏一種大言不慚，自負自傲的氣魄，每

個人都在溫柔敦厚的教誨裏造就成一副同樣謙卑的面目，所以我要故意這樣寫。

問：但您有沒有眞正想過：您對目前這種文字眞的很喜歡嗎？您文章的對象一直還要停留在高中水準嗎？

李：是的，不錯！

問：這些人將來也會長大的，就像我們一樣，也會對您有意見起來？

李：這沒什麼衝突，就像我從前很崇拜胡適，他是我父親的老師。但我後來對他十分失望，常寫信去罵他。等到胡適死了以後，我才驚覺到自己受他的影響很深，也才發現胡適的偉大。這類似看山又是山，看水又是水的境界。再換過來說，即使大家對於我失望，或因討厭我的自負而不看我的文章，也沒什麼關係。反對我並不眞要，如果能够有人起來把我打倒更好。但這並不很容易，從前有人寫專書來罵我，我也看過的；因爲我們平常都犯了一個錯誤，就是愛之欲其生、惡之欲其死。其實每一個人存在，都應有他不可侮的條件在。

羣衆反對我，我並不悲觀

問：就我所知，我們的朋友大多寧願喜愛您較具史學意義的文章，例如談秦檜岳飛和「莫須有」這一類的問題；而不喜歡您那些閒扯淡的作品。因爲我們期待的您，是一個言之有物、而又

深具史學工力的學者。

李：很謝謝你們對我的期待，但是我可以告訴你我的經驗：我寫每一篇文章都有人贊成，有人反對，所以我已經麻木了，羣衆是不可知的。

問：您寫文章的對象放在高中程度，那麼您是否曾經考察過這些人對您文章接受的程度？

李：沒有，但我有幾個理由，第一，我書的銷售量應該是個很好的考察度。其次，報紙還用我，表示我還沒有被羣衆遺棄。第三，羣衆反對我，我並不悲觀，我覺得羣衆都是可以改造的。因爲羣衆隨時在變，當初胡適寫嘗試集時，大家劇烈反對，認爲不該有新詩；可是等到康白情、俞平伯等人寫詩時，大家又說：即使是新詩也該像胡適那樣。——現在的羣衆可能和我辦文星時的羣衆不太一樣，現在的羣衆受政治的輻射太强了，許多看法都反映了近三十年來政治影響下的觀點。

才華推銷不出去怎麼辦

問：這裏我想再提出兩點問題。第一：您說您的讀者羣限制在中學階段；而您又承認在文章裏提供了許多偏見。在這種情況下，您是否曾考慮到這些偏見的教育效果？第二：這個問題很不禮貌，但它也許可以澄清一些糾纏。那就是我透過報章雜誌的報導，知道了您和胡小姐這一段非

常感人的愛情事蹟，其中我曾經看到兩則消息，一是胡小姐知道李敖先生身上有幾顆痣；一是胡茵夢從新加坡打電話給您，可以花上十幾萬。胡小姐剛剛在談到電影時，曾不斷强調經世濟民；那麼這十幾萬足够一家貧困人家數月生活的開銷，與國計民生有什麼關係？

李：我很高興你提出這兩個問題。第一、有人說我寫文章是詐瘋裝魔，不錯，我就是要打倒目前這種嚴肅的、虛僞的文風，所以我用了那麼偏激的觀念和手法。當然你們會說我這種文章有流弊，但是主要的打擊面，我打到了。我就是要證明你們這些文章都是狗屁，而我的文章就是虎虎生風的。我認爲臺灣就是沒有這種偏激之氣，大家都老成得要命，這種偏激之氣用什麼來表現？用文章！打破臺灣這種沉悶而嚴肅的氣氛。譬如我認爲你狗屁，爲什麼不可以說？當然可以說！所以現在第一個問題又接到第二個問題上了，我覺得你看問題太注意它最後的效果，比如說胡茵夢花十幾萬打電話爲什麼不捐出去呢？我可以坦白地講，要影響社會，首先必須要有發言權。這是一般知識份子所最不能瞭解的，他們以爲只要自己有才，就可以推銷出去，推銷不出去怎麼辦呢？就「懷才不遇」了？爲什麼要遇呢？遇有許多條件，包括一切運氣與媒介，光有才是不够的。因此一個人要取得發言權，就必須製造一個爲羣衆所注意的形象，這個形象就是你所說的商業氣息。你講話他不看，我講話他看了，爲什麼看？注意我的動態，他要注意我說些什麼。哦，說李敖身上有幾顆痣。他看到了這句話以後，底下可能看到眞的話了。

我做了許多有益社會的事

問：看到了這句話之後，即使底下所說都是眞話，讀者也很可能會打個折扣。

李：那是你，有些人並不這樣。譬如說你只看到她花十幾萬塊打電話（如果她有十幾萬的話），却沒有看到她一個人跑到廣慈博愛所去訪問那些小雛妓，並一一寫出她們的血淚生活。如果她平時沒有那些聳人聽聞的事，她不爲大衆所矚目，誰要把眞相講給她聽呢？所以這是一個利弊相倚的情形。

胡：我可以從另一個角度來回答你這些問題。你太相信記者了，記者有時並不可信。我們打電話的錢並沒有十幾萬，只有幾萬。但那是因爲我必須與他溝通一個觀點，所以佔用了六十分鐘的長途電話；戀愛中的男女，還有什麼理可講？我也做了許多有益社會的事，但記者不太理會，他們只喜歡報導一些有趣而聳人聽聞的事。所以我現在要寫「胡言夢語」，我要爭取發言權！我覺得我有許多觀念，我做了許多事情，我要自己寫出來！

李：你這個問題，牽涉到人生態度的根本問題，舉例來說：管仲、寇準以及年輕時代的文天祥，都是十分奢侈的人。他們不注意小節，而却能對國家有大貢獻。像漢代的公孫弘，布衣破被也無助於其爲奸臣。這證明了經世濟民必須要有長遠的眼光，如果我有十萬塊，我可能不捐給乞

丐，而買很多書來研究乞丐問題。如果胡茵夢眞花了十幾萬打電話或數我身上的痣，而使我覺得很快樂，讓我寫出許多經世濟民的文章，我覺得反而是很大的收穫！請相信我的勸告：你太嚴肅了，也許你的道德非常好，但請記住富蘭克林的話：「當你道德非常好時，你可能犯了嚴重的錯誤！」

嬉笑怒罵是嚴肅的昇華

問：我實在不是個很嚴肅的人，是因爲看到李敖先生才使我嚴肅。

李：看到一個偶像的破滅了？哈哈！

問：難道所有嚴肅的，都是不好的？

李：固然不錯，但我覺得嬉笑怒罵是嚴肅的昇華，這是我個人長期思考的經驗，爲什麼我經過了那麼多年學院派薰陶之後反而寫出這麼不嚴肅的作品，這其中不是沒有原因的。我承認太過嬉笑怒罵有損於我的社會人格，但每件事情都有正反的兩面，一如你剛剛所提到記者的問題。有些朋友寫信來說：李敖！我們對你太失望了，你怎麼跑到影劇版去了？……這也是一種態度，但你注意到沒有？高雄加工出口區的女工，本來不看我的書的，因爲崇拜胡茵夢的關係，她們都開始看了。新加坡本來也是一本都不要的，現在因爲她的關係，一買就是五百本。你注意到這個效

果沒有，我的目的就是要影響羣衆而已呀！

問：可是您爲什麼不就失去的觀衆而說呢？

李：我並不搞選舉啊！我不須要你們投我的票！我只要大家注意我就好，恨我、罵我，可是你還得看，除非你說從此不再看李敖的書了，那我宣布失敗。羣衆那麼多，我沒有辦法都照顧到！

問：如果有一天您跟胡小姐吹了，高雄加工出口區的女工也不看你的書了，誰來看呢？

李：那就沒人看了，只好回家睡覺去。可是如果眞有這麼一天，我覺得太不公平了，我看了那麼多書，怎麼落到這麼一個下場？……

夜幕在笑聲中垂翳四合，臺北的夜，已沉沉睡去，李敖仍爽朗而戲謔地笑着，胡茵夢則仍嫻雅多姿地坐在一旁吞吐着濃霧。來自歷史與社會的關懷和愛戀，捕攫了一羣童稚而熱情的心靈，來此對坐一堂，共渡一個多趣的夜晚。或許李敖和胡茵夢將爲他們帶來無窮的啓示，在人生、歷史和愛情之間。

金庸談武俠與報業

林清源紀錄

讀者爲什麼喜歡武俠小說？——武俠跟中國文化有密切的關係，武俠對現實人生有某種補償作用，武俠追求情節的曲折離奇，具文學的享受和武功招式的變化……請聽金庸先生現身說法。

武俠小說爲什麼受一般讀者歡迎？常有人問我這個問題。我想它跟中國文化發生密切關係是主要原因。它雖然用現代的文字寫成，但它的道德觀念、生活習慣、整個的想法、價值觀念都是中國傳統社會長期留傳下來的。所以儘管我的武俠小說寫得不怎麼好，可是很多人一碰就上癮了，尤其是在外國的留學生、教授、移民外國的中國人，特別的喜愛。

常常收到國外讀者的來信，他們大部份都說，離開了中國社會，在文化上好像斷了根。他們到了美國、英國、法國……講外國話、過外國生活，但思想習慣、價值觀念却仍是中國的。生活在外國社會上跟中國文化根基脫離之後，心靈很空虛。武俠小說正好可以稍微的補足這方面的缺隙。他們看武俠小說一方面固然是追求情節的曲折離奇，或是文學上的享受，或看武功描寫，另一方面是從武俠小說中接觸到中國文化，通過這種媒介跟中國幾千年的傳統又聯繫起來。儘管這種聯繫是不充份、不完備的，如果沒有其他的聯繫，武俠小說也算是一種補償。

所以，不止臺灣、香港，就是外國的華人社會，武俠小說也流傳得很廣。武俠小說裏正義總是得到最後的勝利，這是很單純的中國觀念，也是寫武俠小說的基礎之一。這和偵探小說裏最後必定破案，道理是一樣的。其他小說和現實很接近，正義不一定勝利，現實人生也是這樣的。所以說武俠小說對現實人生有某種補償作用。

有幾句話要提醒各位，不管你們以後要從事新聞工作或文藝創作，心理上先要有所準備，因爲文藝創作和辦報都是較清苦的行業，對它要很敬重、很喜愛才能做下去。

貴校（中國文化學院）的創辦人張曉峯先生，我剛在新聞界做事就認識他，大約民國三十六年左右，那時我在杭州東南日報做記錄外國新聞廣播的工作，用在國際版上。這工作很清閒，每天只有一兩個鐘頭的工作。張先生那時在浙江大學任教，在東南日報編地理週刊，他每星期來發

一次稿，我幫他校對、編排，在一段很短的時間中做他的助理，有這個淵源，所以我很關心他的動向。到臺灣以後，他辦了貴校，一直發展、擴大，在學術、社會上貢獻一天天擴大，我一直很佩服、很高興。張先生自奉很儉，值得做大家的楷模。從事文藝工作或新聞工作就要有這種精神，中國文化的基本精神，就是重道重義而不重利的。這種價值觀念是和文藝創作、新聞工作連在一起的。

我二十多年前開始辦明報，就在上面連載「神鵰俠侶」，很受一般讀者歡迎。在報上登連載小說，是聯繫讀者的方法之一，以前在大陸銷路最好的新聞報就有連載的武俠小說，北方比較出名的報紙也登武俠小說。在外國，如狄更斯的小說也在報上連載。報紙是一種大衆傳播工具，連載的小說要能適應讀者的口味，所以跟純文學的作品有一點點不同。

在香港辦報比較容易一些。香港是個完全自由的社會，新聞事業也有充分自由。英國人認爲干涉新聞事業是政府的大罪，如果有人說英國治下的地方新聞不够自由，他們會覺得很可恥。事實上，也沒有類似干涉新聞自由的事情發生。當然，每個社會的型態不同，做法也就不一樣。

享受完全自由，自己要有相對程度的責任感，不能想登什麼就登什麼，不能侵犯別人的自由，這樣，新聞工作者就必須更加小心。新聞工作者有一名言：「事實是神聖的，意見是自由的。」而且自由也是有範圍的。西方的哲學家曾說：「自由到別人的鼻子爲止。」自由打拳可以，打到別人的鼻子上就不可以了。辦報紙、寫作的自由同樣的以不妨害別人自由爲限。武俠小說的基

本觀念是伸張正義，辦報紙的基本觀念也是伸張正義。

這次回來參加國建會，很多記者來訪問，把一些學人的言論，登在報上，或在電臺、電視發表，這變成很有益的推動力量。所發表的意見不一定正確，但在臺灣這種處境之下，通過這種方式，多少增加言論開放的程度，對政府、整個社會都是有益的。

無論新聞、文藝，都不能拿它當做自己謀利的工具。從事這兩種行業都要有相當的社會責任，對中國文化負責。我很誠懇的勉勵參加這兩種工作的青年，要時常有這種責任感。

文藝創作的自我表現是很重要的，如果沒有自己的想法，就不能從事文藝創作。新聞工作正好相反，新聞報導裏面，要除去自我的意見，儘管不喜歡這樣的事情，既然發生了就要把它報導出來。新聞報導是絕對客觀的，而文藝創作則是主觀的。

我辦報常告誡編輯，做標題不要摻雜自己的意見，如「居然怎樣」，「竟然怎樣」，這就含有主觀的批評意見。編輯只提供資料，不做判斷。分析判斷應由社評、短評等類表示意見。我所辦的報紙，盡量容納各種不同的意見，有些意見雖和自己社評意見不同，甚至罵社評，我們覺得應該容許反對意見，反對意見也要照登。

每天晚上我寫一篇社評，雖然不見得很精彩，但寫得很快，希望有志從事新聞的同學，起碼要有這樣的訓練，要能寫得快。我提出這些供各位參考。

以下爲問答部份

問：您的作品人物心路歷程很曲折，性格又不相同，您是如何經營這些人物的？

答：我共寫了十二部武俠小說，現在在中國時報、聯合報連載的是過去寫的，不過都經我自己重新細心修改過，和舊作有極大不同，至於以後還寫不寫我就不知道了。武俠小說和其他小說並無不同，文藝創作都是從生活中來的，或是自己經歷過的，或是聽來的，或是書本上看過的，當然也加一部份自己的想像，是綜合的。可能認識三個人，把三個人的特性加在一起，在小說中變成一個人。不是照搬的綜合，總有一些濃縮或者誇張。

問：您的武俠小說，前一陣子臺灣才開禁，您在開禁前後的感想如何！

答：政府剛遷臺時，臺灣社會不十分安定，一切未上軌道，當局以安定社會爲要務。武俠小說的內容，往往是打架、鬪爭、殺人、放火，暴力方面的描寫很多，對是非不明的人有影響，所以當局不單禁止我的，有很多武俠小說也在禁止之列。後來社會安定，局勢改善，人民教育程度提高，經濟繁榮，武俠小說變成消遣和娛樂的東西，所以政府開禁了。這是主要原因。

問：武俠小說今後該走的方向？

答：寫任何小說，要有自己的想法，不是別人指出方向讓你走。一個自由開放的社會，應該

容許各種不同的創作方向，不該限制而且還要鼓勵。只要不違反基本道德觀念，不觸犯法律，都可以自由選擇自己的創作路線。

問：寫武俠小說最困難的地方何在？

答：我想創造人物是最困難的，人物的相貌、思想、性格、過去做了什麼事情、以後會做什麼事情等等。如果人物寫得成功，這部小說也就比較成功。

問：當初寫武俠小說的動機？

答：當初是爲報紙寫的，報紙需要連載小說。香港的報紙每當發生重大事情銷售量就會增加，過一陣子又會跌落下來。爲了維持較高的銷售量，報上要有吸引讀者的連載小說。還有一個附帶的動機，我從小就喜歡武俠小說，寫武俠小說有很大的娛樂性，一方面娛樂自己，一方面娛樂讀者。

問：寫武俠小說需要具備那些條件？

答：要有豐富的想像力，文字要有相當的修養，組織結構、描寫人物有相當的才能，跟其他小說的寫法沒有太大的差別。武俠小說寫古代的人物、古代的社會、古代的生活，所以對這些要有適當的了解，還要對中國山川地理有基本的認識。

問：對古龍的武俠小說有何看法？

答：古龍的小說和一般武俠小說不太一樣。這種新的格局不影響我，我也不影響他。

問：傳統的武俠小說有固定的模式，這會不會影響武俠小說的發展？

答：會的。任何事情，模式一確定以後，走不出這個模式，一定會影響它的發展。政治、法律、經濟……各方面都會。

問：您對目前臺灣報紙副刊的發展形式有何感想？

答：臺灣報紙的副刊有一個特殊的情況，尤其最近幾年表現得很主動，很生動，很活潑，以前不易看到。編副刊的人主動性很強，常配合當前的形勢，這在世界上也是少有的，外國的報紙不太注重副刊。香港的副刊多數是約定一批文人，每天爲它寫稿，長期寫下去，經過長時間才換另一批作家。編臺灣的副刊很困難，必須有才幹、有主動性、有很大的活動能力，這對讀者是有利的，因爲每天有新的東西看，而且跟最新的新聞發生關連。

問：您是如何來塑造武俠小說中男女主角的性格、典型的？

答：和一般小說沒有兩樣，比如「射鵰英雄傳」中的郭靖、黃蓉是用對比的方式寫的，一個忠厚老實，一個機靈聰明。用對比的方式來增加矛盾、衝突。又如「鹿鼎記」中的韋小寶，就綜合了中國人好的性格和壞的性格。

問：武俠小說將來在文學史上的地位如何？

答：形式並不重要，不論武俠小說、童話或是其他作品，只要文學價值高，就有文學地位。沒有文學價值，就不是文學。

問：聽說您的作品在臺灣開禁，是因爲某人的關係，有沒有這回事？香港用您的小說拍成電影——「射鵰英雄傳」，臺灣不准演，據說涉及某句毛詩，這說法正不正確？

答：開禁不開禁，對我個人並無影響，我的主要興趣是辦報，在香港、美國、星加坡、馬來西亞，我都有報紙，每家報紙都賺錢，此外還有雜誌和出版公司。在臺灣多銷幾部小說，在經濟上沒有多大相干。邵氏公司買了我小說的電影版權，錢早已經付清，開禁不開禁對我都無所謂。我的小說都重新修訂過，希望你們看修訂的，內容跟以前很不一樣。這次來臺灣是爲了開國建會，很多人都把這件事和我的小說聯想在一起，其實兩件事完全無關。在臺灣，我政論上的知名度不及武俠小說，但我却覺得政論上的貢獻比武俠小說大。

我的小說能在臺灣發行，我當然也很高興。臺灣讀書風氣盛，文化水準很高。任何作者，都希望他的作品能接觸文化水準很高的讀者羣，能得到欣賞，得到高層次的反應，希望有更多的人了解，我的武俠小說並非只是打打殺殺而已。

這位同學問到，「射鵰英雄傳」的書名是否與毛澤東的詩詞有關，回答是：不是。「射鵰」是中國北方民族一種由來已久的武勇行爲。「史記・李廣傳」中，李廣曾說：「是

必射鵰者也。」這篇文章相信各位都讀過。王維有詩：「回看射鵰處，千里暮雲平。」又有詩：「暮雲空磧時驅馬，落日平原好射鵰。」楊巨源詩：「射鵰天更碧，吹角塞仍黃。」溫庭筠詩：「塞塵牧馬去，烽火射鵰歸。」黃庭堅詩：「安得萬里沙，霜睛看射鵰。」中國描寫塞外生活的文學作品，往往提到射鵰。「一箭雙鵰」的成語更是普通得很。毛澤東的詞中其實沒有「射鵰」兩字連用，只有一句「只識彎弓射大鵰」。中國文字人人都有權用，不能因爲毛澤東寫過用過，就此獨佔，別人就不能再用。說到文學上的地位，司馬遷、王維、溫庭筠、黃庭堅等應當都高於毛澤東。毛澤東發動「中國文化大革命」，貴校叫做「中國文化學院」，「中國文化」四字大家都可說，兩者之間並無任何聯繫。

問：您說您不寫武俠小說了，最主要是辦報，但臺灣一般人對您的了解僅止於武俠小說，您對這個有何感想？您寫武俠小說這麼久了，請問您的中國功夫是不是比武俠小說好？您的筆名金庸是不是有什麼特別來歷？

答：我本名叫查良鏞，「鏞」字拆開就是「金庸」了。我的文章比口才好，我的口才比中國功夫好。明報在國際上有相當的地位。最近，夏威夷大學對三家報導中國事務有特殊貢獻的報紙進行詳細研究，一家是紐約時報，一家是日本的朝日新聞，另外一家就是明報。因爲明報不銷到這裏，這裏的人也就不知道。辦報要花很多心血和精神，武俠小說是爲了爭取讀者，現在已經不

太需要，所以我把全部精神用在辦報上面。而且辦報的貢獻比較大，武俠小說比較小。

問：如果辦報和左派發生接觸，甚至衝突，應該如何反擊？又您人在香港，香港人們對臺灣有怎樣的感情與想法？

答：最主要是講事實，講道理，而不是靠凶暴靠聲音大，事實勝於雄辯。香港居民可以隨時自由回大陸去，如果他們喜歡共產主義，早就回大陸去了。香港跟臺灣的社會模式比較接近，所以香港人和臺灣居民的思想模式也比較接近。

問：新聞工作者應具備那些條件？

答：根據我個人經驗，最主要是語文程度，中文，當然最要緊，最好還能使用一種外國語文。此外，政治、經濟、歷史……各方面也要有所涉獵，愈廣博愈好。貴校科系是全國最多的，這對新聞工作者都有助益。想從事新聞工作，應該多到別的科系去旁聽。以後在工作上會接觸到很多很多的面，新聞系本身的課程只是基礎的準備。除了運用語文能力外，最重要的是操守和興趣。

問：您對古龍的看法如何？

答：古龍和我私交很好，可說是好朋友。他本人的作風和生活就是武俠小說中的人物，對他的小說，有的我很喜歡，有的不大喜歡，並不是完全喜歡。

問：您武俠小說中的招式從何而來？

答：有一些是書本記載的，大半是我想像創造的。創造的都是從古文詩詞中，比較有美感的詞句改變而來。

問：您說古龍的小說有的很喜歡，有的不大喜歡，請問您喜歡的是那些？您的小說和古龍的小說在基本上有何不同？

答：古龍住在臺灣，比較方便，下次請他來談好不好？他早期的小說我比較喜歡，和中國傳統比較接近。後期類似偵探小說、新文藝小說的我比較不喜歡。

問：是否願意寫一些武俠方面的劇本？

答：以前寫過電影劇本，而且很有興趣，現在沒有興趣了。

問：您的武俠小說文字很雅，是不是對詩、書、琴、棋下過一番工夫？

答：古琴我不會彈，圍棋懂點皮毛，書法也寫得不好，我很喜歡詩詞倒是眞的。我的小說受到古文和現代白話文兩方面的影響。

問：最近您的武俠小說，遠景和南琪出版社發生版權糾紛，可否談談這方面的問題？

答：我這次來臺灣的目的是參加國建會，不處理其他雜務。關於版權問題，我早已全權委託遠景出版社辦理。

問：幾年前您到過臺灣，寫過在臺所見所聞所思，這次回來，有什麼感想？

答：事實上，臺灣有很大的進步。經濟上的進步很明顯。自由民主增加開放的程度，政府更有容納不同意見的雅量，臺灣青年對國事熱切關心，都令我頗有印象。任何國家，任何社會都不能很完美，臺灣缺點還很多，但更重要的是，知不知道這是缺點，想不想改善。

問：有人用現在的背景寫武俠小說，您覺得怎樣？

答：用現實題材寫武俠小說是可以的。我在「神鵰俠侶」裏曾說：「爲國爲民，俠之大者。」俠的精神主要的是行俠仗義、爲國爲民。行俠仗義古代需要，現代一樣需要。寫古代有一點距離，寫現實的人物，現實的社會，寫得成功，也是很好的。

問：您的武俠小說常用到歷史人物，而這些歷史人物跟正史記載不太相同，會不會給讀者造成錯誤的觀念？

答：歷史人物已死去很久，他們的性格、心理誰也不知道。一般正史對皇帝大都寫得很偉大，事實是不是這樣呢？我們只能根據他做過的事來想像他的性格。作者可以想像他做事時的心理狀態，作新的闡釋。

問：您這次參加國建會，對政府有何建議？另外可不可以談關於奧運會的問題？

答：關於奧運會，國建會中有很多人，包括紀政小姐，都主張把國旗、國歌和會籍問題分開

討論，繼續參加奧運會。關於對政府的建議，我簡單的談一下，最主要的是取消籍貫的登記，此外有成立權力極大的反貪污機構，設立各種諮詢委員會，加强法治，進一步的開放和寬容等等。

問：關於「秧苗理論」和「政治學臺北」的政治口號，那個比較好？

答：秧苗理論我不太清楚，如果是把臺灣的政治、文化插到大陸去的話，我覺得「政治學臺北」的口號比較好。因爲秧苗理論太理想化，不太實際，大陸不會讓你插的，即使插了，他們也會拔掉，所以困難重重。對大陸而言，一個是主動，一個是被動，臺北市在政治上儘量做得好，讓中共主動的來學，比較可行。

問：關於臺灣黨外人士的非法活動有何看法？

答：是不是「非法」，這是行動問題。比如說他們要求參與政治這是合法的，如果從事暴力活動，或顚覆政府，這就非法了，一切要以現行的法律來做判斷。至於他們辦雜誌，如果沒有觸犯出版法，即使意見和當局不同，那也是合法的。不能根據個人的觀念來判斷。

問：您寫武俠小說寫得這麼好，是不是受了誰的影響？您認爲臺灣的下一代還需不需要繼續寫武俠小說？

答：中國武俠小說源遠流長，有很長的一段傳統，像水滸傳、七俠五義……等等，我個人非常喜歡這些作品，也由此受到影響。至於要不要繼續寫武俠小說，各位同學的問題中常常有「應

不應該」、「要不要」，這和民主自由觀念有很大的矛盾。不要這樣問。每個人有自己的人格，有自己的自由，只要不犯法，什麼事情都可以做，不必讓別人來指定「應不應該」，由自己來考慮「應不應該」，「需不需要」。

鄭愁予談詩

潘秀玲紀錄

我從海上來，帶回航海的二十二顆星。你問我航海的事兒，我仰天笑了……

——如霧起時

玻璃窗上當然沒有殘褪猶存的晨霧，窗外，也沒有晨星在雲縫間擱淺。這是空氣汚染的臺北市的早晨，星星與霧早已結伴歸航。但是，這一方長桌上，有人留得住它們，於是十幾位年輕朋友，二十幾隻年輕的眼睛都一齊向這兒凝注、傾聽，那從咖啡杯緣旋出的霧氣，和詩人黝黑的臉上一雙長又深的星光。霧氣星光中，紛紛的問答，亦如船舷邊輕輕底浪潮拍擊，拍擊。

從初三開始寫詩

聽說您父親過世，您曾寫了一副白話輓聯，看到的人都很感動，您願不願告訴我們那副輓聯的內容？

輓聯是寫給死者的，在葬禮中燒給死去的人。（很顯然的，詩人並不願意，問的人也會意地保持沉默。）

請問您的家庭或學校教育對您在文學上，有沒有特別的啓示或影響？您是什麼時候開始寫詩的？

家庭和學校對我，在寫詩方面，可以說並沒有什麼啓示。只有一點是，我父親一直希望我唸中文系。我却始終沒有正式唸過中文系。我是從初三開始寫詩的，寫的是所謂的新文學，我有一位朋友是師大中文系教授的兒子，他很不喜歡他父親研究的東西，老是對我說，讀什麼中文系？你讀中文系就完了。（笑）大概也是因爲他的影響，我沒有認眞考慮去唸中文，對了，談到家庭的影響，我是軍人子弟，軍人往往比較注意國事民生，我也受了感染。一般來講軍人家庭常有權力慾，我們家却沒有。我父親在參謀大學教的是「戰爭學」，像「孫子兵法」之類的戰略戰術，本身也是很藝術的東西。

（鄭愁予的父親故曉嵐將軍，生前爲三軍參謀大學教育長。）

我的一些詩都在表現一種剛性

常有人說您是很中國的詩人，不管文字、句法、節奏都是很中國的，讀您的詩常可發現中國傳統的意象，而且句子的長短、錯落，很有詞的趣味，您的詩有些很像小令，唸起來琅琅上口，音韻很美。您是否受到古典詩詞深刻的影響？有沒有特別喜愛的詩人或作品？

詩詞我都喜歡，但是，你要我指出某一位詩人，某一個作品，倒是有點困難。我喜歡很多人個別的一些作品，不管是有名的、無名的，要一一指出來，太多了！至於某些大家，某些被公認的好詩、好詞，差不多都被討論過，問起來，每個人回答得也差不多，我想，我再說也沒多大意思。不過，就個人主觀的偏愛來說，比較起來，還可以講講。詞家中，我比較不喜歡李後主，而喜歡辛稼軒，不喜歡吳夢窗，比較喜歡姜白石……，這樣一路講下去，又太多了。你剛剛說我的詩像小令是吧？我自己並沒有這種感覺。我是喜歡慢詞的。至於「琅琅上口」，我並不喜歡琅琅上口的東西。

爲什麼？是不是太「滑」了？

對！

您方才說到慢詞，像柳永、周邦彥的都是慢詞的代表作家吧？您的詩中也有他們所具有的浪子情懷？

不錯！有人把我和楊牧列爲「婉約派」，我自己不贊成。實在是，只要有浪子的心情是很難完全婉約的。

嗯！因爲總有豪氣在？

不錯，事實上，我的一些詩都在表現一種剛性。現在的人對「剛」字有種誤解，以爲就是鋼鐵的「鋼」，作品中只要處理得斬釘截鐵，就是陽剛之美，其實不對。眞正的剛中要有舒緩的餘地，不然就像鋼鐵做的船，到了冰天雪地，輕輕一撞就碎掉了。剛不是鋼，如果要說是「鋼」，也應該是「百鍊鋼」，是「百鍊鋼鍊成繞指柔」那種靱性，寫剛性的詩須要靱性。

（詩人的語調沉穩，結語乾脆，發話之際，深而長的目光凝視對方，有幾分懾人也有幾分親切，似乎不易說清。）

登山詩要達到人與山的融合

您的「窗外的女奴」詩集中，有二十首登山詩，聽說，您是登山高手，現在還爬不爬山？

我這次回來，特地到登山器材店去看一下，比我們當年的裝備進步多了。我們那時的背包還是日本進口的。我是喜歡爬山，有一回爬南湖大山，穿了雙新鞋，下得山來，鞋給穿破了，脚底劃了道深溝，縫了兩個禮拜才起來。到美國後，我爬過東北最高山 Mount Washington，不高，山腰上還有賣東西的，比起我從前在這裡爬的山簡單許多。

（按：鄭愁予在臺曾任青年登山協會常務理事、滑雪委員會委員、寫作協會總幹事。二十首登山詩包括南湖大山輯六首、大霸尖山輯三首、玉山輯二首、雪山輯二首、大屯山彙三首、大武山輯三首。詩人爬山而有詩，是很自然的。）

您的登山詩，怎不多寫幾首？

這點我也很後悔。我寫山實在寫得不多，太懶了，除非有人逼我才寫，我應該多寫幾首的。

（關於此，詩人惋惜之情，溢於言表。讀者知此，也不無遺憾吧！）

登山詩不好寫吧？

是不好寫，一定要達到人與山的融合，否則只是遊記而已。

凡是詩人沒有不寫詩的

您在詩壇上差不多消失了十年，最近才又出現，是什麼因素使您重新提筆？

很多人都問過這個問題。在詩人朋友之間，我是從來不問「有沒有在寫？」的問題，因爲凡

是詩人沒有不寫詩的，只是有沒有發表罷了。況且，「有沒有詩」也很難講，現在的某個意念，某種情緒，或者一個句子，將來都可能衍生爲一個詩篇。

中年一輩的詩人產量減少，是不是一種危機？

不，這是自然現象。中年詩人文字、技巧都已差不多成熟了，詩到了定型的階段，這時候寫不寫下去，完全看個人的氣質和情操。我個人覺得，是不是繼續寫並無所謂，當然也有些人認爲寫詩有種使命感，繼續寫是對文學史有個交代。但是，如果一個人的詩已經定型，仍然繼續寫，這也是氣質問題。再說，即使中年沒有詩作出現，晚年說不定還會有的，梵樂希就是個例子。

轉變不足爲奇，不變才有問題

好久沒有看到您的詩，突然再看到您的新作，覺得變了很多，調子的轉變從輕快流動到沉著厚重，題材方面也很不同，多了很多對歷史文化的回顧，這種轉變是怎麼來的？

我想，這也是很自然的，隨著生活經驗、年齡的增長，詩風一定會有所改變；至於題材，因爲關注的對象也不同了，當然也會變。其實，轉變是不足爲奇的，不變才眞正有問題，不僅做爲詩人，偉人也有問題。另外，談到技巧，技巧必須隨著表現的東西而改變，並不一定變得更複雜，可能變得更簡單，可能把生活經驗提煉得更單純，到了所謂的「化境」。

我有個小問題，以前您的詩少有後記，最近這幾首都有，而且都用文言，爲什麼？

談到後記，這有個笑話，以前紀弦寫詩，後記常常比詩還長，好像是「有詩爲證」。按理講，有沒有後記是沒什麼關係的，不過後記也有幾個功用，比如傳達，詩人對讀者的傳達；又如爲了表現某種趣味，等於是詩的延長部份；另外，是爲了紀念，比如歷史上的重要節日，詩人某時特殊的感懷，也可以記事記遊。至於後記用文言，第一，文言不會干擾到詩——既然我們用白話寫詩；其次是，文言經濟而簡化；再次是文言具有古趣。

「草生原」有特意安排的節奏

您願不願意談談自己的詩？我曉得，作家通常不願談自己的作品，認爲沒必要「夫子自道」——

除了認爲沒必要，不須要自作詮釋之外，事實上，也眞是無從談起，自己覺得好處很多，壞處實在也不少，所以更無從說起。

一般都認爲您的「夢土上」佳作比較多，您同意嗎？

不同意。

您的「草生原」，我看了第一次，不懂，以後再看好幾次才懂，這首詩是不是特意安排過

的？

對，這樣很好。看詩是應該多讀幾遍的。這首詩還可以再改寫，就因爲是經過特別的安排，像「夢土上」就不能改，一字也不能，因爲是自然形成的。「草生原」有特意安排的節奏，如果你仔細看就可以發現，整首詩的進行可以分成主調和變調，主調是主要人物的進行，變調與主要人物的進行沒有直接的關係。寫長詩用這種技巧可以，而且能够豐富整首詩；短詩的話，就不能用了。

許多年輕人都喜歡「錯誤」

能不能談談您的「錯誤」？有人還說這首詩是現代抒情詩的絕唱！

（「我的錯誤」？詩人微笑反問，而後表示——）

這首詩大概是因爲很完整，所用的意象很湊巧，都能拉得住，所以很多人喜歡。但，這首詩與我理想的詩還有一段距離，我並不滿意。

什麼是您理想的詩？

我想，詩人的最高要求，在能接近生命的本體，就是中國人所謂的「自然」吧！詩人對時間——就是生命本體中最現實的——最敏感，這首詩都够不到這些。

那麼，您覺得，最接近這個要求的，您的詩作有那些？

有很多。

您願不願將您的詩做個分期介紹？

分期？讓別人去分吧！

方才談到「錯誤」，您自己不滿意，但是，這首詩幾乎每個人，至少是年輕人都很喜歡，在許多散文裏，可以看到這首詩的句子都被引進去了，也有很多人模仿它，雖然模仿得不好。我覺得您的詩，很值得初學者觀摩，可以當做「啓蒙師」——最初、入門的詩，也可以當作最後的詩，走出去，繞了一圈回去，再看您的詩，還是好。

（啓蒙師？詩人笑了，摸不清是同意，還是揶揄。）

好，這個好，說到啓蒙師，中國有很多笑話，你們知道吧？

……？

有個啓蒙師誤人子弟，被罰下地獄。閻羅王問他，「下輩願意當什麼？」他答說：「母狗！」閻羅王很奇怪，問，「爲什麼？」他從從容容道：「孔夫子不是說嗎？臨財毋狗得，臨難毋狗免。」

（笑！原來該啓蒙師把「毋」唸成「母」了！）

寫「小小的島」，坐在一堆很高的米包上

您寫詩有沒有特別的習慣，比如，在什麼時間，什麼情況，或者有什麼特別方式？

像韓國詩人徐廷柱，聽說他喜歡在晚上看月亮的時候寫詩，他在他家花園裏挖個坑，到了晚上，他一邊蹲在坑上方便，一邊看月亮，詩就出來了。

哈！那倒是舒服！不過我並沒什麼特殊習慣，想寫就寫，並不講究時間、地點。我那首「小小的島」，你知道吧？寫那首詩的時候，我在基隆碼頭，坐在一堆堆很高的米包上，忽然覺得，好像在一個小島上，詩就出來了。

您能不能給年輕寫詩的朋友，一些忠告或建議？

其實沒什麼好說的。有一點是，忠誠，對自己誠實，而不是唬唬人的，如果寫的東西連自己都不確定，那就是不忠實，所謂「確定」不是意義的明確，而是對技巧形式把握的確定。當然，技巧愈新愈好，你可以隨任何潮流，吸收各種技巧，只要能表現自己就可以，但你絕對要對自己忠實。

寫抒情詩有的瓶頸不易通過……

談到技巧，有人說當年流行「超現實主義」，詩壇上有一窩蜂追隨的現象，只有您不爲所動？

這是「心態」問題，我自己覺得「超現實主義」相當有趣，但如果我來寫，就是不忠實，因爲我沒有那種心態。我覺得超現實主義的偉大並不在於它背後的東西，而在於提供一種技巧。據我的觀察，很多人原來寫抒情詩，寫得不好——抒情詩要寫好並不容易，不但對文字、音樂性要有足够的把握，要有充分的情操足以感人，還要有豐富的經驗，這種種條件就好像一個瓶頸，很不容易衝出去的——後來超現實主義開始流行，有些人開始寫超現實的詩，等到他們技巧純熟以後，再回頭寫抒情詩，就寫得比早先的作品要好多了，這就是把握到超現實主義的技巧的好處。

爲什麼？寫過超現實主義的再寫抒情詩就容易進步？

我剛才說！寫抒情詩有個瓶頸不易通過，超現實的寫法就可以不管通不通得過，乾脆一掌把瓶頸打破！我有個建議，你們不妨試試看，先不要管忠實不忠實的問題，先試試這個技巧，磨練再說。

一語未了，在座的年輕詩人立刻有人起而回響，連聲說好，頗有躍躍欲試之概。詩人微微一笑，頰上的笑渦逐漸深了。咖啡早已喝盡，霧也已散了，星光在座上轉了一圈；裏面有殷切的期待，他說：「我等着看你們這一代的詩」。）

附註：此篇記錄稿未經鄭愁予先生過，目如有筆誤，概由筆者負責。

思果談散文

王聰懿紀錄

很開心，很感動

思果先生回國領獎的消息，令仰慕他的讀者都不禁由衷地歡呼。這位三十年來最出色的傳統散文作家，雖然一直身在國外，但是他的作品在國內發表，書在國內出版，讀者老是覺得他和我們是很熟悉的。這次中山文藝獎頒給他散文獎，也許有「遲來的榮譽」之感，但正因這次頒獎，我們才有機會目睹他謙謙君子的風采，聆聽他溫煦親切的話，所以我們忍不住要說：歡迎您時常回來，思果先生！

熱切期盼的氣氛，瀰漫在耕莘文教院四樓的會議室。在座的包括寫作的青年朋友、耕莘寫作班的同學、幾家報社的記者……以及不算青年却很「年輕」的詩人管管、散文作家張騰蛟等。終

於，在陸達誠神父的陪同下，門口出現了大家等待的思果先生。

「各位，我們歡迎蔡濯堂，思果先生！」

着深色西裝，戴着眼鏡，清癯高瘦的思果先生，在主編梅新先生的介紹後，溫和而略呈興奮的開始了今天的座談會。

「這次回國，我覺得很開心，很感動。二十年來，我在香港、美國，始終是在外國的土地上。回來見到自己同胞，見到許多好朋友（像陸神父就是我一直想要拜望的）；又看到我們各種偉大建設，高樓建築比起最新式的都市毫無分別；街上也沒有人是受人欺侮的，不像香港的人過的那麼辛苦，我覺得很開心，很感動。

「至於得獎，我覺得很不好意思，因爲自己並沒有什麼成就。」

這麼生分的謙虛是不能令聽衆滿意的。在他讀來讓人由衷舒暢、齒頰生香的文章裏面，他是那麼親切，和我們那麼接近，眼前咫尺空間的距離，却不免令人若有深淵的惆悵。

喜歡看書是寫作的根苗

「談談您的寫作經驗好嗎？」這樣深淵的橋總該架起來了吧？散文家在讀者前面似乎比較「沒有隱私」，不像詩人、小說家那麼神秘。我們自以爲知道他的許多事情，他的愛書癖、他失學

自修的感受、他那位多次稱述「賢德」燒得一手好菜的妻子梅醴、他坦白正直的脾氣、他……。

「寫散文的人最忌的就是表揚自己，可是我一不小心就會犯了這個毛病！」思果先生不好意思的笑了笑。（是不是蔡夫人又叮囑了？）

「每位作家都有個人的特殊感情，努力的方法。我自己的寫作方法也許沒有什麼可以告訴各位的，我說的大概也只能供二十歲以下的年輕朋友做做參考。」趕緊謙虛了一下，又忍不住熱心誠懇地往下說：

「我從前也不知道自己能不能寫散文，會不會寫散文，只是年輕的時候很羨慕作家，就自己嘗試投稿，也退回來過。但是我從小就喜歡看書，我想喜歡看書基本上是很好的事情，因爲它是寫作的根苗。」

作家不一定要是很有學問的人，但是必須具備相當的學識，否則寫不出有深度的作品。

「要寫作，多讀書是第一件重要的事情。」

他看了許多書之後，自己很想寫文章，就開始記日記，小學時作文也很費心思認眞去寫，後來慢慢就認眞寫作起來。

五四以後，似乎大家都不大看文言的書，看的都是新文學的作品，思果先生很不以爲然，他說：

「我個人有個偏見（我許多朋友也有同感）——許多作家都是從文言文裏培養出來的。」他

認爲文言文最低限度也已經有兩千多年，每個階段都有很好的作品。白話文則很有限，很多地方都須要用到文言才能表達，例如詞彙不够（做翻譯的時候就常常有必須用文言的地方），寫個書名也常非用文言不可。

「像我這本『林居筆話』，若要用白話來說，『一個退休的人與朋友用書信來談話』，這還像話嗎？」我們熟悉的思果先生，慢慢從隔閡的輕紗後面走出來了。

讀資治通鑑一輩子受用不盡

「我個人中文的底子，全靠兩部書。一部是聊齋，一部是周作人的散文。」

他喜歡看宋、明、清人的筆記和舊小說，聊齋看的最熟，八大家的散文給他的幫助都不及一部聊齋。看小說較有趣，聊齋能吸引他一次又一次的看下去，看到骨頭裏去。他十幾年不寫中文，再寫中文，仍然是很舒服的寫，毫無困難，就是中國小說看的多。

「不看很多小說，中文大概不容易好。」

他還喜歡周作人的散文。「我很不怕難爲情的說，周作人的散文，我看的很熟。差不多一篇文章，看了開頭，就知道他後來怎麼寫，結尾怎麼寫。」

「多看書還要注意，最好是看專集。」曾國藩就是不看選集的。把一家讀熟了，別家就可以

觸類旁通。如果有機會，最好能把資治通鑑看過，開始看不懂不要緊，後來就會懂了。看完以後，對中國文學、歷史、政治、軍事……每一方面都有知識，一輩子都受用不盡。

「看完資治通鑑，再看一、兩家白話文就差不多了。」

現在很流行的翻譯造成的害處很大，很多報章雜誌的文章簡直就是照着電訊直譯過來，把文法都破壞了，許多人還以爲那是流行，也學着寫，越寫越糟。思果先生勸大家不要去學那種翻譯的文字，也少看爲妙，不過：

「如果像周作人這一類好文章看的很熟，就不會受壞翻譯的影響了。」

寫作的秘訣——買很多紙，很多筆

寫作第一件重要的事是「注意觀察」，對每件事都要觀察。例如和朋友往來，觀察朋友的一言一行，分析自己的動機、態度、自己說的話……這樣一來，對事物的觀察就細了，然後：

「有了感想寫下來，也就是散文了。」

第三件事情是要多寫。有人讀了一輩子書，但什麼文章也沒寫，寫作好比打太極拳，要靠練的。有一肚子學問，不一定寫出來的就是好文章。有人問赫胥黎寫作有什麼秘訣，他說：「買很多紙，很多筆。」問的人很失望，這算什麼秘訣？北方有個笑話，有人問治臭蟲的方法，回答是

：「勤捉。」就是這個道理，秘訣就在一個字——勤。常常寫，投稿到校刊、各種刊物、報紙……寫了很多很多，就是了。

還有一件事情要注意的就是修改。作家有兩種，一種是一下筆就寫好了，稿子拿出去就很不錯。這種人特別有天才，據說莎士比亞一個字都不改的。余光中也是這樣。不過我們不知道自己是不是這一類的。另一種是改得很多的，像托爾斯泰的稿子常常是改得體無完膚。我們如果是這一類的，也沒有關係。

「我是頭腦很糊塗的，所以寫好了要改，改好了放起來，以後拿出來再重新改，不妥當的地方刪掉，句子重新裝過，修改好了如果寄出去就算了，如果沒寄出去，以後看見了還要改，一篇文章改了幾個月的也有。每一次拿出來看都覺得有問題，須要修改。」

那麼順暢的文章，怎麼也想不到是這樣一改再改三改的改出來的。佩服之餘，也不禁興起「被鼓舞的勇氣」——寫作的路雖是這麼艱苦，但是思果先生已帶頭走出了一條路。

怎麼寫順暢的白話文

可是周作人的作品，我們無法看到，我們是否就無法寫像思果這樣順暢的白話呢？

「不是只有周作人的散文才好，我覺得五四以後的散文比五四時代的更好，只是我當時只能看到他的書，而且他做了漢奸以後的文章也就不好了。不看周作人，還有很多好書可以做模範，我多年在香港，對本地的情形不熟悉，但是偶爾拿一本來看，都是很好的。」

周作人的文章到底怎麼好法？有沒有值得我們做爲借鏡的？

思果先生爲我們分析了幾個特點：

㈠周作人是看小說把中文看通的。學校的先生叫你看八大家，就是不肯講這句話，國文教科書東選一點，西選一點，讀了那麼多本，還是不會寫，就是沒有把中文學通的緣故。狄更斯沒受多少教育，就是看小說，專看一家，而且一學就會，比先生還好。

㈡書讀的很多。他是紹興師爺，古書讀的很多，他的希臘、拉丁、日文、英文也都很好。自然科學、宗教、民俗……各方面的書他都看，所以，「他的思想精通，能見古代人的荒謬。」

㈢他的文字乾淨，用字講究，沒有廢話。當然我們白話文的歷史比他的時候久，要找也可以找得出毛病。他又很幽默，比提倡幽默的人還要幽默，幽默不必蓄意去做，有時你講眞話就是幽默了。

㈣他會寫舊詩，懂得平仄。聲韻對中文很重要，不要以爲散文不管音韻。詩人講究音韻，所以比散文占便宜，散文三、五句一韻，就是笑話了。有時爲了避免聲音不好聽，明明一個詞義很好，却要想盡辦法去換一個詞，十分痛苦。

㈤他有眞正的情感，而且是含在字意裏面，有時他雖然不明寫誰，但是看的人就可以知道他寫的是誰了。

㈥他是儒家的底子，加上受日本文化、希臘思想、英國文學藝術的影響，所以很有學問。學者研究學問，文章要寫的好也要有學問，但是也不能專講學問忘了文章。羅素是哲學家，但是文章極好；康德、杜威的文章就非常不好，思想對不對是一回事，文章總要人家可以讀才行。

「朱自清的散文大家都說很好，其實他有些文章太感情用事，沒有節制，像『背影』就很不好，『房東太太』就很好。」

「胡適之的文章一清如水，清清楚楚，雖然文學價值不高，但是很值得我們學習。」

你瞧，說的雖是周作人的優點，但實際上說的，可不都是資深寫作經驗的精微之處？

不一定抒情的就是散文

在座有人說，參加散文比賽，得獎的多是抒情散文，比較含有理論、評論性的文章甚至不獲承認是散文，是不是這類文章（像報紙上的方塊）的價值就比較差呢？

「不但是散文，就連詩也不完全是抒情的。像英國大詩人波普，就是喜歡議論，不過這不是詩的主流。散文也不能就內容來批評這是不是散文，不過就文章而論，散文沒有理由教人看不懂

、唸不通。」

新詩有權利要別人一次看不懂，看兩次、三次，像瓜子一樣一顆顆慢慢剝着吃；但是散文沒有這個權利。不但要人看懂，音調也要很好聽，用字也要很講究，不能亂用；讀者還有權利要求有興趣，散文家絕對不可以一點趣味都沒有，「那是不道德的。」

「不一定抒情的就是散文，抒情散文是小品文，是散文的一種。寫個故事，打仗下個命令寫的很好的，都是散文。」

有兩位哲學家骨子裏嚴肅得不得了，以爲哲理高深就好了。

「我認爲他沒有這個權利，哲理高深也要好好的講，講的很有趣，可以唸。」

即使是歷史也是如此，太史公的史記，即令有毛病，好的散文還是很好，資治通鑑的文章也寫的極好。英國寫羅馬帝國興亡史的吉朋，後來的歷史家學問、見解都比他好，但是他的書還是值得看，就是因爲他的文章好。又如麥考來的英國歷史，歷史學家看了皺眉，說他有偏見，但是他的文章寫得實在可讀，教人捨不得放手。

「散文是結合體，文章要好，內容要精彩。」不管內容如何，文章一定要講究，而且不可能只是文章好，沒有內容。

眞的情，特殊的景

「至於報紙上的方塊文之類的雜文，如果寫的很好，也是很好的散文。」從前的雜文，就是現在所謂的小品文，像韓愈等八大家的文章之外的都叫雜文。純粹的小品文，寫的很有情趣，很美的，西方叫「美文」。現在說的雜文，也許是像魯迅寫的罵人、諷刺一類的文章。

陳之藩先生說：「散文裏面不能有事。」有種散文整篇是一個人的「空想」，海濶天空無所不想，可能很妙也很好。但是，有事的，有時也能成爲很好的散文。或是說理說得清清楚楚，即使是講蠻理，講得很有趣，很有道理的也是很好的散文。

「我從來就避免講散文的定義，各位可以自己去看散文集，自己下定義。」

英國有些散文選，把長篇小說中的一章、政府文告、書信都選進去。中國人的書信也常常是很好的散文。英國人也有很多書信寫的很好的，像 William Huzlitt，Charles Lamb。

「我想散文第一要記眞的情，第二要有特殊的景。」

有些抒情文章叫人看不下去，就是因爲不是很眞切的情。

柳宗元的遊記寫的非常之「細」，就是很好的文章，寫的越細，越特殊（避免一般性）就是好的。盡量不要泛論，要特指某一情況。

眞情眞景寫出來，就好了。中國人說「誠」，是最基本的要求，不誠無物。

「世界情況不斷改變，個人情況、感受也不停地改變，所以文章是寫不完的。」

用研究的眼光看別人的作品

既然散文說起來個中還有那麼多奧妙，那麼批評一篇散文該從那裏着手呢？有人問思果先生，他看一篇散文是用欣賞的眼光呢？還是用研究的眼光？

「每個作家都是用研究眼光來看別人的作品的。我總是喜歡很苛刻的批評。像我喜歡聽平劇，字音咬不準，腔哼得不好聽，唱得很俗，我都會很不舒服。」

有的人想的更透，更深一層，就雅；中間轉折發展的好，末了把前面總結或另闢蹊徑，就令人餘味不盡。寫作像建築一樣，要講大體結構，又像厨子燒菜、裁縫裁衣、室內裝飾一樣，要講究很多細小的搭配。

「有時我寫了一段，看起來就像某人的文章一樣，那個人的文章壞透了，我就會把這一段刪掉。」

我們看花漂亮，不知道花匠有多痛苦；看一篇文章好，不知道作者絞了多少腦汁。

「寫文章實在是很苦的一件事。」

由於在座有幾位寫詩的朋友，像詩人管管，今年國軍文藝新詩獎「大黃河」的得獎人莊祖煌（白靈），話題很自然就轉到新詩上去。

有人問：新詩發展了這麼多年，却始終難免有「隔靴搔癢」的感覺，究竟是什麼緣故呢？

「詩不是一般人可以隨便講的，我自己也不敢講。有時候我也會有那麼一點詩意，想寫詩，但就是沒有寫。新詩的難寫，比散文要難了不知多少倍。」

思果先生引述了他們在香港中大和金庸先生座談，金庸回答「武俠小說爲什麼會流行」的回答：「我的小說唯一的特點就是沒有洋味，完全是中國人的情感，中國人的語文，中國人的文化。」

新詩爲什麼讓人覺得難懂，是不是因爲新詩許多新奇的意象，超出了從前寫詩的範圍，一般人不肯費精神去讀？唐詩、宋詞、元曲，大體上仍然保持中國的傳統，沒有大的改變，而新詩却與中國任何類型的文學都不大相同？

「我很喜歡新詩，可是，寫新詩實在不容易，要有天才的人才能寫。」

談笑中他又要走了

座談到這裏，那位余光中先生「沙田七友」中「議論發起來就不可止」，博學睿智的思果先生，已經完全出現了。也許是座談的敬意，使他看起來有點「望之儼然」，等到私底下和青年朋友照相、閒聊，我們熟悉的「即之也溫」，充滿了「人性的溫暖」的思果先生便活潑生動的回來了。

「您對英美文學下過那麼多功夫，對您的散文沒有影響嗎？」有人抗議他只提了兩部書，却不說他廣次旁徵博引西洋文學例子的來處。

「唉呀，剛才我是不好意思說。像藍姆、William Huzlitt、Thomas Quincey，那些人的散文眞是好的不得了，議論的展開、轉折，眞是波瀾萬狀，太值得我們學習了！」

「余光中先生寫沙田七友，把您寫的好可愛，簡直是一段文壇佳話！」

「那不行，那不行。余光中的文章好是沒話說，可是這樣變成了『人以文傳』，那怎麼行？」思果先生笑的好開心。

「聽說您喜歡平劇，您會不會唱？」

「會呀，你也會嗎？唱點來聽聽好吧？』

「乾脆，思果先生跟你兩個人對唱算了！」第三者說。

「哈哈哈……」

談笑聲迴響在耕莘文教院四樓的陽臺，大家擠着和思果先生照相留念，因爲明天，他又要

走了。

「對了，還有一個問題，請問思果先生，那裏可以買到您全部已出版的書？」

「大地出版社出版的。」陸神父如數家珍，「藝術的肖像、看花集、沉思錄、林居筆話、翻譯的研究」，還有愛眉文庫的「思果散文選」，香港高原出版社的「河漢集」。

依依不捨的，告別了我們熟悉的「老朋友」。

原文秀談舞蹈

潘秀玲紀錄

先看到的是她的眼睛。柔和的輪廓，輕描的弧線裏，一雙大眼顯得格外飛揚。聲音是屬於寬厚的，帶着稍軟的語尾。有一些手勢在言笑之間起落，是浪花的動作。

很難說得清，這位舞者是什麼樣子。我曾經想過美感距離的問題，比如，一般人對音樂家或舞蹈家的眷慕，並不一定緣自他（她）們本身的獨特，或由於對他們的了解，而是經由音樂，經由動作，醞釀出一種氛圍，像煙籠寒水月籠紗，從雲到衣裳，花到容顏，由距離緩緩形成影象的迷離、交錯，引發聯想或幻覺，而使人滿足，甚至激起追求的欲望。至於，打破這層距離眞相又如何？

在太空中瞭望，地球也是一顆美麗的星星，那麼落脚在地球表面又如何？可能你恰好發現一

片貧瘠的荒漠，一處崎嶇的山區，或者是落英繽紛的園圃；可能是莫大的幻滅，也可能是絕對的驚喜。

面對眼前這位名舞蹈家，你的第一個感覺是什麼？

沉着的表現對我是新的體驗

原文秀穿着繡花白衣、大圓領、寬大的長袖，底下一襲暗灰藍的長裙，素雅的配色却是「忍不住的夏天」。整個人生動耀眼。除了腰間繫着五彩帶，耳邊的小金扣，伏在頸上細細一條金鍊子，她的光采還是來自她的人——古銅色的皮膚，泰然的眼神，以及隨和坦白的話語下對藝術的執着。

她耐心地聽着投向她的每個問題，很少中途把話打斷——這是來自練舞的修養嗎？

有人請她說明九月十三日在國父紀念館的「原文秀之夜」——

「我跳三個舞：『深情』『女媧』『白蛇』。三個舞很不同，雖然都是表示感情的。女媧代表第一個女性，感性很強，從發現世界，開始認識世界，在世界上冒險到控制世界。『白蛇』的情節，我想，你們都很熟吧！三個舞中，『白蛇』對我比較難，她必須由沉着到變成蛇妖的奔放。其中參了許多京戲的動作，像小雲手、蘭花指，練起來不大習慣。因爲我在國外訓練是往外放，現在要往內收，很難！尤其是前段沉着的表現，對我，是新的體驗。」

「爲什麼國外是往外放，國內是往內收？」

「最主要是舞臺的形式不同。在國外那種舞臺，不往外發揚，根本沒法表現出來。另外，大概是中國人比較內向，比較收斂一點，感情的表現自然比較含蓄。」

「訓練那麼不同，你現在怎麼收得起來呢？」

原文秀哈哈笑起來，露出一排細白整齊的牙齒，黑亮的眼更亮了。

「也不是收起來，只是說，在感情表現上，有一百分的，本來可能得放到一百二十，現在是要收成八十分。」她接着認眞的分析：

「雲門所表現的都與外面很不同，但我究竟是中國人，小時候在國內學芭蕾與民族舞蹈，高中畢業才出去，隔得也不那麼遠。而且，也是我在外面的關係使我能够隨心所欲的改變，適應各種不同的表現；而且，如果我在跳的時候，覺得實在很不舒服，還可以跟編舞的林懷民商量，可以斟酌着修改一些動作。」

現代舞比較能發揮內心的感情

「雲門舞集十月份要到美國表演。妳方才說，雲門的舞跟外面很不同，尤其是其中有許多中國味很濃的舞，能否爲美國觀衆所接受？」

她伸手輕掠腦後的髮髻——她的頭髮梳得一絲不亂，露出光潔的額頭和頸背優美的弧線——，然後意態閒適地回答：「美國因爲有各種背景的編舞者，每個人編的舞都很不同，美國觀衆自然的，都能接受多方的路子，況且，雲門的東西也不全是中國的，總有相通的地方。」

有人問她對林懷民編的舞的看法，還有她自己的。

「我們是不一樣，他常常有個意念再構想，然後依構想請人作曲，這樣的舞比較有戲劇性；我個人編舞比較重音樂感，有好的音樂才表現得出來，對我來講，先有意念來編舞比聽到音樂來編舞要難。」

「那麼，你一定常聽音樂囉？」

「嗯！我非常喜歡音樂。其實，舞蹈跟音樂是分不開的。」

「假如說，舞蹈是身體的語言，你喜歡故事性的，還是抽象性的語言？」

她側頭想了一會兒，神情十分專注。

「我個人喜歡故事性的語言，能夠表達感情的；純粹抽象的，我覺得太冷了——怎麼說，缺乏人性吧！」

「現代舞和古典舞你喜歡那一種？爲什麼你表演的都是現代舞？」

「表演跳現代舞，是因爲現代舞比較能發揮內心的感覺。古典舞有原來的底子和線條的要求

，是很好的訓練，但是，一個人怎能光跳『天鵝湖』那類的舞呢？感情反應都已經固定了，很難再創新。」

原文秀說話算是慢的調子，時而露齒而笑，伸出手來說明。可能是舞者懂得呼吸與肌肉的收放吧！面對這與一、二十人面對面談話的場合，在這種「眼睛的圍城」裏，她坦白而輕鬆，依照「文藝腔」來講：她像一朵兀自舒展的花，花瓣綻放的動作起先是輕微幾乎看不出來，像空氣的流動，但，忽然，就在你的凝視下，花開了。

以「雲門」爲家，關心「雲門」大大小小的事情

當然，除了是朵花，原文秀實在是一位辛勤練達的舞者。據林懷民說，他請原文秀加入「雲門」，不僅因爲她的舞藝，也是因爲她有高度的敬業精神。她從紐約的大舞臺回到臺北，捨棄理想的表演環境，走進百事待舉，必須流汗奮鬪求生存的雲門，在過去三個月中，她以雲門爲家，每天工作近八小時，除了教學、編舞、排舞，她關心雲門大大小小的事，主動擔負起她本來可以袖手的額外工作。

林懷民說：「這位舞者擁有我全心的敬愛。」

原文秀是山西人，出生在上海，二歲來臺，長在一個富裕的家庭，八歲開始學跳芭蕾，高中

畢業那年才下決心掙脫寵溺出國習舞。我們談起她學舞的經過，和她十年來生活的情形。

「你是先到日本，跟神田明子學，再到瑪莎・格蘭姆那裏，然後才跳進舞團，是吧？在這段過程中，有沒有印象特別深的經驗？」

她側着頭，想了一會兒，才回答：

「也許我一直太順利了。從出國以後，很幸運的，一直沒有什麼挫折。如果要挑出印象特別深的，好像沒什麼好說的。但，如果眞的要講，學習經過的每一段都值得一提——啊！」

她停下來，笑笑，似乎是「一言難盡」。

我在美國最大願望就是能進入瑪莎舞蹈團

「那麼你在瑪莎現代舞校那一段日子，覺得她的舞蹈教育怎麼樣？有什麼特色？」

「瑪莎是個很强烈的人。一進到這個學校就能够感覺得到她。她，這樣說好了，可以說是『陰魂不散』——」

她笑，接着解釋：

「她是很專權的人，對每個團員，每一項陳設都抓得緊緊的，她的形式又很强烈，刺激每一位團員積極學習。有時候大家在練舞，她悄悄的進來了，坐在那邊看，一聲不響；有時候，也講

一兩句話，然後又悄悄走了。」

「後來，妳在艾文艾利舞團待了五年，名聲也是在那裏奠定的吧？那五年對你是不是有決定性的影響？」

「嗯！可以這麼說。本來，我在美國最大願望就是能進入瑪莎舞蹈團。但是，在學校那段日子，我經常看各個舞團在紐約的表演，心想，可以去試試看……。」

一九七〇年起，她在學校佈告欄看到「梁珍珠現代舞團」招考團員的消息，順利考試過關，就進入了舞團。以後，又陸續加入其他的舞團。

「我在艾文艾利最久。期間，瑪莎請我加入她的舞團。當時，留在艾文艾利，或者進入瑪莎舞團，對我是個大的決定，因爲一個舞者要進入新的舞團，必須從最低的位置開始爬，離開艾文艾利，對我，等於關上一道門。我跟瑪莎商量的時候，她說了一句話：『關了一道門也等於開了另一道門』，我一直記得她的話，這也是我後來離開艾文艾利的原因。」

「你當時爲什麼沒有立刻離開，加入瑪莎呢？」

「這是因爲我當時還需要多方表演的機會。艾文艾利把全世界好的編舞者都集中在一起，他們編舞通常都揉合了各種舞蹈的技巧，對我，提供許多嘗試的機會。還有，一個新的編舞者來了，通常都先來看我們上課，看過幾堂課，才開始編舞，對舞者來說，他們有新的東西給你，而且

也能抓住你的個性，才好發揮。」

說到這裏，她忽然有所感喟：

「現在想起來很奇怪，當初怎麼決定拒絕瑪莎的，本來最盼望的東西，送上門來反而猶豫。」

舞者精力用得多生活一定要規律

算一算，這位浮遊海外的舞蹈家，已經有十二年的舞臺經驗。在「艾文艾利」那五年，成熟了她的舞藝，跟各方編舞的、教舞的一起工作，也使她吸收了每位創作者思想的精髓，是她發展最快的時期，也是她展露頭角的階段。

「這樣的機會難得，你爲什麼離開了這個舞團？瑪莎給妳的啓示嗎？」

「也許是。最主要是生活的關係。長年在舞團裏，生活蔽塞，起居作息時間都聽人分配安排，我怕，再待下去，沒辦法面對外界。舞團外面，可學習的東西也很多。」

因此，前兩年，她應法國國際舞蹈中心之邀，到巴黎教授現代舞，後來和伊朗國家芭蕾舞團簽約，做他們的指導老師。

「教舞也是很好的學習機會。」她說，接着强調：

「舞者到達某一階段很難再往上爬，要求進步只有不斷苦練，從基本、最基本的動作重頭學習，再領悟。」

有人問她：除了技巧訓練，一個成功的舞蹈家是否必需具備相當的文化背景？

「不錯！一個人的成功，完全靠自修的程度，怎麼說——」

「自我教育？」

「對！完全正確！比如說一個舞，除了編舞者跟妳解釋表現什麼，妳要怎麼表現，還得靠自己對這支舞的了解。像我有一回跳『亞當、夏娃』，因爲我沒信基督教，對聖經故事又不熟，爲了跳這支舞，我就去看聖經，揣摩角色的精神。跳舞的確要多方面的觀察、學習。」

說罷，她又添了一句：

「生活很重要，生活秩序也是。舞者的精力用得多，生活一定要有規律，要懂得如何管理自己。」

說這段話時，原文秀的神情嚴肅——這是舞者對生活嚴肅的態度。舞者上了臺，在觀衆面前迸放最絢爛的光華；等他們走下臺，離開注目，脫下彩衣，每天反覆、刻板的苦練才是他們的眞實面貌，也才是光華凝聚的來源。

一朵花在剎那間開放，需要久寂的等待與慰藉，從根到花端的顚峯距離有多長？你敢輕易回

答嗎？你敢！好，你每天到舞者的工作室去看看再說。

「舞蹈有沒有身材的限制？」

原文秀一聽這麼問就笑了，然後說：

「已經有很多人問過這個問題了！其實這個並不重要，重要的是訓練，只要基本動作練得好，肌肉自然能伸長。」

「可是，像古典芭蕾，如果沒有優美的身段，總是不大好看吧？」

「古典芭蕾也不一定得身材高。像我，在中國人中算高，在國外的舞蹈界，也是高的——」

她用手比了一下，笑說：

「我很少眞正穿足尖鞋跳，就是因爲找不到人撐，外籍的男舞者，撐得起我的也不多。」

週圍聽的人都笑了，問：你有多高？答案是一六八公分左右。

既然講到古典芭蕾，於是有人問：

「俄國的古典芭蕾水準是世界頂尖的，是不是有什麼外緣的、客觀的因素？」

她不假思索地答：「我看，最主要是訓練嚴格。」

「沒有什麼背景在後面？」

「當然也有。古典芭蕾可以分爲俄國和英國兩種，美國是兼而有之，但就是比不上他們，因

爲沒有自己的東西。至於，在美國，爲什麼現代舞特別興盛？同樣的，因爲現代舞是美國創的，有自己的東西。」

「即將來臺表演的那個美國現代舞團，叫尼莫萊的，怎麼樣？」

「我覺得，尼莫萊不算舞團，算是 Theater 或 Lighting Show 吧！他們對舞蹈本身的幫助並不大，只是像隨便到街上抓個人，燈光打打，黑黑白白的！」

她說得很乾脆，比了一、兩個手勢，很痛快的樣子。

「如果他們叫舞團的話，對舞者是一種輕視，對！是一種輕視，因爲作爲一個舞者，必須有很久的訓練。」

他們都是很好的學生

馬上有人問她對「雲門」的看法，「雲門」的前途展望，經濟問題——能不能支撐下去，「雲門」的編舞是不是太集中於一兩個人身上……等。

「他們都是很好的學生，很認眞，領悟力也強，很有希望，跟他們在一起我很高興。經濟問題是每一個舞團都有的。我當然希望『雲門』能支撐去下，如果說，我這三個半月的時間訓練下來，以後他們沒有『氣』再下去，我實在會很傷心。『雲門』現在最需要的是不斷要有新的東西

進來。」

「你說的『新的東西』是什麼?」

原文秀被這麼追問，愣了一下，隨即笑起來。

「對！什麼是新的東西。就舞蹈來講，一定要有新的內容提供舞者去嘗試，向舞者挑戰。編舞者很重要。一個編舞者腦力到底有限，所以最好在編舞方面，有多方面的來源。」

「有人說，你放棄在國外的機會，加入雲門，給雲門很大的鼓舞，又說你回來也蠻可惜的——」

「不，我一點都不覺得，我回來也一樣在學習。既然我在國外學了一點東西，也應該拿出心得，跟國內的舞蹈界一起研究。我覺得很可惜的是，除了跟『雲門』在一起練舞，我一直都沒有時間，也沒機會接觸其他的舞者，萬一——有人怪我——這一點，我要解釋一下，不是我不願意，實在是忙，也沒機會，也沒有舞蹈界的人主動與我接觸，很可惜的事！」

國外具有水準的舞團都有基金會

「你能不能說說回來加入雲門的經過?」

「回來的經過——這說來話長。五、六年前，我就聽說過『雲門』，林懷民問我回不回來，我當時表示：可以啊！只要時間湊得出來。可以說，我五年前就有這個意思。但回國教學得有適當的環境與機會。去年在加州，林懷民又跟我提起，我覺得差不多了，就回來了。」

「你沒想過自己在國內組團，招兵買馬?」

「我在國外待太久，國內的情形，對我是人生地不熟的，目前而言，這對我太難了。」

原文秀主持過「東西舞藝」，這個舞團雖然只在加州和臺灣兩地表演過，其中人事、行政的繁複已讓她不敢再輕言組團。因此，她深切瞭解創業維艱的個中滋味，對林懷民一手擔起「雲門」的重擔由衷佩服。

「舞團的制度相當重要，美國的大舞團，常有公費支持，在表演期間有時間的限制，上課、休息、排練都有時間管理，雲門的制度也差不多。只是國內沒有舞團的基金會，在外面具有水準的舞團都有基金會，把政府公費和私人財團的錢放在一起，決定經費如何用法，要有多少表演，每一年有多少新的演出?」

「每年都有新的演出?」

「不祇每年，每一季都有。」

「這眞好！」我心想，像這樣無經濟的後顧之憂，在創作上又能推陳出新，舞蹈藝術自然能生生不息，蓬蓬勃勃地發展下去。

「如果有基金會支持，你會不會在國內組團？」

「哈！那我就等等啦！在臺灣最需要的是合作！零零散散做不成事的。」

在座每一位年輕朋友顯然都很關切臺灣的舞蹈前途，話題千山萬水迢迢至此，當然不會放過。

「國內的舞蹈前途；這樣講好了，我在十一、二年前出國，現在回來，除了雲門是一個大的進步之外，其他都沒大改變。」

我喜歡待在國外教舞練舞

有人問她省政府舉辦的音樂季，像第一次的「天鵝湖」演出水準如何？

她說：「是個好的嘗試。」至於水準，原文秀不願有所批評，她祇輕描淡寫的提了一下——「太快了！」她以爲諸如此類的活動不是心血來潮就可以辦得起來的。

「應該在三、五年前就開始籌備，先選好團員，然後開始訓練。至於後果，也不能期待一定有什麼收穫。舞蹈是藝術，跟做生意不同，不是有出就有入。」

她私下表示，「我不知道應不應該講，我喜歡待在國外教舞、練舞，也是因爲國內的人事太麻煩。在國外多數情形，只要跟編舞的說好，然後就開始練。乾乾淨淨，一點也沒其他的事。」

國內的人事牽制又是怎麼個情形？原文秀打個俏皮的比喻：她用手指挑起桌巾，兩手先在桌面打個招呼，而後又伸到桌巾下打個招呼。

一陣笑聲，她自己也笑了。

時候已差不多，餐廳裏的冷氣吹得人毛骨悚然，却見她仍然亮麗如初，的確是兀自嫣婷的花，在屋裏一樣盛開。推開椅子，原文秀站起來。

的確算高，脚上的高跟涼鞋把她襯得更高。我注意的是她裙角下一雙古銅色結實的足踝，這雙足究竟藏著多少節奏韻律的變化？

臨上車，站在路邊，有人追著問她對感情的看法。她扮了一下鬼臉，說：「你要我說什麼？」說什麼？比如說瑪莎・葛蘭姆說過的吧！前兩三年，葛蘭姆來臺，報上有個她的側記，提到感情，她說，我一生有過七次戀愛，每一次都是個新的開始，每一次都是一段美好而令人心碎的回憶。原文秀聽這麼說，表示，的確是如此。

「的確，每一次的心情與遇到的人不同，每一次都是新的開始。」

「但是七次這麼多，不會累啊？」

「你想，葛蘭姆今年八十六歲了，八十六歲還不够七次啊？」

哈哈！輕輕一陣笑聲隨車走了。

古龍談武俠

龔鵬程紀錄

人在江湖，有許多事是身不由己的，

譬如喝酒與聊天。

酒是劣酒，劣酒傷喉，所以今天古龍來時沙啞着嗓子：「喝多了紹興！」

昨天，只因昨晚「多情環」殺青，拍攝人員向老闆古龍敬酒，他當然要喝。

「我也是個江湖人！」雖然喉嚨壞了，也要撐着來聊天。

記得嗎？劍無情，人却多情！

劍・酒・女人

有一個世界，奇麗而多情，那是古龍的世界。

無論小說或人生，它都代表着一種探索和追尋，在酒與劍與女人之間。

劍？是的，它沒有固定的形狀或效用，它只代表尖銳而富刺激的人生境域衝突。唯有在劍光的映射下，人性最深沉最眞實的一面才能迸顯，剝開僞飾，照見本然，

或貪婪、或自私、或驚懼、或狂傲……

這紛雜而有多樣性呈現的衆生相，就構成了江湖。

只有江湖人才懂得江湖！

因爲只有他們才能眞實體會到自我生存經驗或情感歷程與它相呼應、相接合的樂趣，並享受那一番生與死的悸動與震撼。

所以我們請古龍來談談他的「江湖」。

從六、七歲開始就與武俠結下不解之緣

與他小說一樣尖銳的人生衝突，穿在他身上：黑衫白褲，鮮明的對比存在着，還有一臉詭譎而溫厚的笑意。聲音很大，却沙啞得幾乎聽不清楚；慣作哲學性的思考與咀嚼，却又是個無比情緒化的人；鬚散中夾滲着忙碌的緊張、浪漫而又深沉，一點也不像他小說中手足白皙、指甲修剪

得十分平整的少年俠客。

古龍當然不再少年，三十八歲原也不大，但在他精力充沛的神采裏，看來却似半百。稀疏微禿的頭髮，順着鬚油，平滑地貼在腦後；走起路來搖搖晃晃的骨架，撐起他微見豐腴的身軀。沒有刀光、也沒有殺氣，坐在繩椅上，他像個殷實的商人，或漂泊的浪子。

浪子也曾年輕過的，他是江西人，却生在香港，長在漢口，直到今天還不曾去過江西。從六七歲時在漢口看「娃娃書」起，就與武俠結下了不解之緣，凡屬武俠，無所不看，早期的還珠樓主與後來的金庸、司馬翎、諸葛青雲、臥龍生……等等，看了又看，雖也不免有嗜好之殊，但在他日後的創作生涯中，都有着一定的影響與作用。

第一本武俠小說「蒼穹神劍」

這時的古龍還未縱身投入江湖，他寫新詩、寫散文、雜文、短篇小說、辦刊物（例如中學生文藝、青年雜誌、成功青年等，都是高中時的事迹）。第一篇發表的文藝小說是，「從北國到南國」，約三萬字；覃子豪編藍星詩刊時也發表過許多新詩。當時正逢武俠小說倡行，市場需要量既大，人人都可提刀上陣，寫它兩篇；古龍又因離家工讀，生活清苦，遂在友人慫恿下寫出了他第一本武俠小說：「蒼穹神劍」。第一公司出版，稿費八百元。自此以後，登門邀稿者絡繹不絕

，稿賞飛漲，且多預支稿酬。在他三天一册的速度下，錢愈賺愈多，幾乎連自己的尊姓大名都忘了。二十餘歲的古龍開始浪蕩，買了一輛車，開着去撞個稀巴爛，臉撞壞了，書也不寫了；等錢用完了再寫。很任性吧！這時的古龍正在淡江讀英文系。

任性的浪蕩與職業性的忙碌，自此與他相伴。

浪蕩與忙碌，他笑着說：「做我的妻子很難！」——忙於拍片、忙於喝酒、聊天，也忙於看漂亮的女人，古龍現在已經停筆了。

停止，未必即是終結，它可能是另一段長征的開始，因爲每一次停頓，都必在生活與心境上更有番新的體認與探索。正像那位性格怪異的傅紅雪，在殺人生涯中偶然一次停止了殺生而替孕婦接生，接生後刀法却更加精純了。古龍的筆也是如此。

變——就是他的法寶

從四十八年開始創作第一本武俠小說開始，這樣的停頓與遞進共有四次：最初的「飄香劍雨」「傲劍狂龍」「天禪杖」「月異星邪」等，只是不自覺的隨筆，寫來賺錢，沒有特殊的創作反省或藝術要求，人寫亦寫而已。故事散漫，結構冗雜，且多未寫完，惹得讀者火起，拒看之後，古龍只得擱筆。再拾筆時風格即開始轉變，「武林外史」「楚留香」「絕代雙嬌」「大旗英烈傳」等名作都是這個時期的產物，人物鮮明而突出，結構瑰奇而多趣，從熱衷於財寶秘笈，回到人生經驗與人性表現之中。這種寫法與風格，大致上已形成了古龍特殊的面貌，此後第三第四期的轉變都是順着這條線而發展的。意在打破固有武俠小說的形式，建立他自己的世界。

第三期的作品以「多情劍客無情劍」和「歡樂英雄」「蕭十一郎」等最爲成功。他融合了英文和日文的構句方式與意境，鍊字造句迥異流俗。他不但創造了新的文體，整個形式也突破了以往武俠小說的格局，企圖在武俠小說中表達一種全新的意境與思想。其中「歡樂英雄」以事件的起迄做敍述單位，而不以時間順序爲次，是他最得意的一種突創。同時，人物的捏塑，也是他這個時期極重要的創獲和貢獻：英雄即在平凡之中，平凡得可能像條狗，但狗是最眞實，也是與人情感最深密的。

已應開始寫活生生的人

眞實，再眞實，是他自認爲第四期的特色，「純寫實的」！是情感的眞實！故事可能很久遠，人物和感情却在你我身邊手上。例如「英雄無淚」裏自己砍下雙腿的舞蝶，代表了多少人性情感的掙扎和無奈！當然，有人會直覺地認爲武俠小說與寫實了不相涉，但這也不妨：虛構與想像本來就是小說的特徵；且杜斯妥也夫斯基就曾被批評家稱爲：在眞實世界的基礎上創建一個個人

的世界，是高一層次的寫實主義藝術。它表達作者對人生的一些看法和體認，而不在作品中確定其時空位置，乃是因作者想得到較大的創作自由，以便貫澈自己對生存經驗的感情和批評，呈現自己對人性的洞觀與悟解。古龍說：

「我希望能創造一種武俠小說的新意境。」

「武俠小說中已不該再寫神、寫魔頭，已應該開始寫人，活生生的人，有血有肉的人！」

「爲什麼不改變一下？寫人類的感情、人性的衝突，由情感的衝突中，製造高潮和動作？」

是的，武俠小說是該寫感情和人性。然而，人性的挖掘和情感的探討也許永無止境，作爲一個作家，他的思考與表達終究有其限度，未來的旅程將再是一片怎樣的風光爛漫？「我不知道！」他說。

目前的停頓，究竟是觀望呢？還是思考？再舉步時，會再帶給我們一次新的驚羨嗎？古龍凝思着，眼前不再是梅花上的雪花、雪花上的梅花。

把人物拋擲到最尖銳的環境中去

傳奇似的小說，傳奇似的人。

一種是劍光飛燦的世界，一種是金錢堆砌成的人生。古龍從他自己經歷過的事件中，紬繹出

他對於人生的詮釋，形象化地表現在小說裏。但是，他的經歷較爲奇特，武俠小說又多充滿着一種詭設的氣氛，以此來表現人生面，是否不易爲大衆所認同？人物與情感呈扭曲形態地出現，又是否能與我們的眞實感受相印證？

「我所寫的人物，都是被投擲到一個人生最尖銳的環境中去的！呈現的是人生最尖銳的選擇與衝突。這種選擇往往牽涉到生與死、名與利、義與鄙等等人生問題，它雖不經常發生於我們眞實的人生裏，但却必是最能凸顯人性與價值的一種境況！」

「我寫的事件也很平常，例如夫妻吵架等家常瑣事，打一耳光會感到辣痛等永恆的經驗，是每個人都『可能』遇到的，但却不一定會遇到！」談起自己的作品，古龍眼中就興奮得發光。

如此說來，在古龍的感覺裏，以武俠小說這種形式結構來負載這種內涵時，是有他特殊的目的或效果要求囉？「是的」！因爲所謂「人在江湖」以及色、貪、自私、死亡等等人性之追索，其他各種類型的小說也能表達，不一定要寫武俠小說不可呀！

武俠小說的內涵既然和其他小說沒有大多的差異，古龍詭譎而自負的笑了笑：「你們認爲古龍是寫武俠小說的；我却認爲古龍是個寫小說的！」

寫得好就是正宗

可是，可是我們如將武俠小說視爲文學作品中的一類，則此種作品與其他類型的文學（詩、散文、戲劇）或小說有何不同？通常，特殊的組織與結構型態也是區分文學類別的重要因素，所以西方把文學類型（Literary Geners）稱之爲「機構」（Institution），代表一種秩序，一如戲劇小說和抒情詩等不同的類別，即有其結構上的差異那樣，每個文學類型事實上包含了各個不同的美學傳統，形成它的特色。武俠小說也是有着悠久傳統歷史的文學體類，它的美學傳統和結構特色又是些什麼呢？古龍否定了武俠小說在內在形式（題材與主旨等）上曾與其他類型小說不同的說法，也不承認它在外在形式的結構上與其他小說有何差異，是否會喪失一般武俠小說那種表現中國人獨特生命情調的特色？是不是也因爲如此，他的小說才被認爲是武俠小說裏的偏流而非正宗？

「什麼是正宗？什麼是邪魔外道？寫得好就是正宗！做爲一個流派的創始者，最初都會被看成是非正宗的，鄧肯的舞蹈不也是這樣嗎？純文學的作品可以沒有任何結構，甚至也沒有故事，只在探索一種心理狀態。武俠小說誠然與通俗文學較爲接近，但我所着重的勿寧是在此而不在彼！」似乎在沉思，又似乎十分激動。

「那麼您寫小說不太注意它的技巧和結構囉？」

「注意啊！」

「那麼，在一篇武俠小說裏，您如何架設它的結構呢？」——古龍大笑：

「以往寫小說也沒有什麼完整的故事或結構，只是開了個頭，就一直寫下來，寫寫停停，有時同時寫三四本小說；有時寫得一半停了，出版社只好找人代寫，例如『血鸚鵡』就是；又有時在報上連載，一停好幾十天，主編只好自己動手補上，像『絕代雙驕』就曾被倪匡補了二十幾天的稿子。這些作品通常只有局部的結構，並不是在動筆之前先有了一個完整的脈絡或大綱之後才開始經營的。至於現在，現在已經不寫長篇了，像『離別鉤』就很短，『絕代雙驕』這種一寫四年零六個月的情形不會再有了。短篇是比較能够照顧到它的結構和主題的！」

領略多少要靠讀者的努力

雖然經過作者精細嚴密的處理，但武俠的世界較現實奇麗，讀者會不會落在層層詭設的表象中，迷失或不易掌握住作者所欲表達的主題？

想一想，古龍說：「會的！但這個責任不在作者而在讀者。每一個作家都會引起讀者的幻覺，『少年維特的煩惱』出版時，很多人去跳萊茵河，能怪罪歌德嗎？像我寫『七種武器』，主要講的並不是武器的利害或可貴，而在點出誠實與信心等等的重要，可是讀者能從我的文字中領略到多少，則不是我所能測知的。這，要靠讀者的努力才行！」

的確，有些人看武俠小說只爲了消遣，爲了尋找一個刺激大腦的夢，墮在詭異興奮的故事情節中，激動而滿足；對作者苦心呈現或追探的主題並無興趣。但是對一位作家而言，面對這種情形他將如何？古龍是否常因讀者易於迷失，而被迫於站到幕前來點明主旨？這樣，對小說的傳達效果和藝術成就來說，是否爲一斲傷？

有個人說看了我的小說才能活到今天

「不錯，我的小說最惹人非議的就是這點，或褒或貶，尚無定論。我經常在敍述中夾以說理，使整個小說看起來太像是我自己哲學的形象化說明，違背了小說表現重於自我說明的特徵。但這種情形恐怕是中國小說的傳統特色，歷來的平話小說和章回小說都是如此的。因此，這個問題不但評論家們還在爭論中，我自己也爲此而爭論：當我要站出來講一句話的時候，我都會考慮再三。——可是，我爲什麼會這樣寫呢？這種情形對藝術性的斲傷是必然的，但我總認爲小說不僅僅是個藝術品，它還應該負起一些教化的社會功能；我在站出來講話時，總希望能令讀者振奮、有希望。有次我到花蓮去，有個人找上我，一定要請我客。他說他本來要自殺的，就是看了我的小說才能活到今天。這是我的寫作生涯中最值得欣慰與稱道的一件事。我這個人也像我的小說那樣，充滿了尖銳的矛盾衝突，我的思想中有極新潮的，也有極保守的。這一部份可能就是我保守

的表現吧！」古龍又大笑。

這樣說來，那些新潮而又大膽的書中女人，豈不成了古龍新潮思想的表現了？

「哈哈！誰也不曉得古代女人是不是那樣呀！」

他寫小說並不考慮眞實的歷史時空，從這句話裏就可以看出，他說金庸最反對他這一點，而這也是他的堅持。他寫的是人類最基本而永恆的情感或形態。

寫得太多了自然免不了會重複

側過身，換了個姿式，又接了一通電話，古龍開始談他小說中的人物。在他塑造過的人物中，小李飛刀是被人談論得最多的，有許多人認爲那是他小說中最成功且最突出的人物；但也有人認爲「他」太矯情。

「您的小說，似乎自成一個系列，例如小李飛刀，然後又有他的徒弟葉開；甚至陸小鳳、楚留香等也都各代表一個系列，爲什麼這樣寫呢？有意創造一個武俠世界嗎？像有關葉開的『九月鷹飛』，情節和人物都是『多情劍客無情劍』的延續，又爲的是什麼呢？代表什麼樣的構想？」

「這只不過加深讀者的印象並重複其經驗罷了。『九月鷹飛』並不是一本成功的小說。對人物的塑造與安排我總在努力求新求變，儘量使人物的性格凸出。但因有時寫得太多了，自然免不

了會重複，這是沒辦法的。」古龍搖搖頭，他似乎對自己以往同時進行三四本小說連載的情形也有許多感喟。

曾運用電影「蒙太奇」和「場次」的手法

由於他堅拒討論當代的武俠小說作家，所以我們只好談談他的電影。

小說與電影的結合，奇妙而新鮮。從楚原拍成「流星・蝴蝶・劍」「天涯・明月・刀」之後，中國的電影進入了新的紀元，古龍的小說更成了搶手貨。改拍的武俠電影十之八九都與古龍有關，不僅是原著，古龍還從顧問而策劃而導演而老闆，扶搖直上，顧盼自雄。

但是，這種景況並未刺激古龍的創作慾，他直截坦率地認爲拍電影只是爲了賺錢；別人拍成他的電影他也不看；對楚原的改編尤多不以爲然。

這種現象倒是很奇怪的，他對電影似熱衷又似冷漠，是偏愛文字語言的表達而不慣於電影般形象語言的表達呢？還是……

「其實我很早就注意到小說和電影的關係了，我在寫作時就曾利用電影『蒙太奇』和『場次』的觀念，以簡短、緊密、且矛盾衝突性極高的語言分割片斷，一組一組地跳動連接。所以我的小說和電影的距離最近，改拍也較容易，甚至可以直接拿小說去拍。當然，早期我還無法調和形

象和文字間彼此各別的特殊要求，但現在可以了。像『蕭十一郎』就是爲了拍電影才寫的。」

電影能達成的效果其實很有限

寫小說而同時思考到改拍成電影的效果，以前似乎只聽說瓊瑤是這樣的，原來古龍也曾從電影中汲取靈感。然則傳說中瓊瑤寫小說時連電影男女主角的人選都已想好了的情形，不知在古龍身上也發生過否？

「電影中人物的造型當然不合於理想，因爲小說可以縱容讀者的想像，電影則不行；繁冗的打鬪也易破壞其形象。另外，人選也是很難找的，譬如某個人物我認爲最好能找三船敏郎來演，但客觀環境却常不容許我們做這種要求，所以電影所能達成的效果其實是很有限的。像『碧玉刀』裏大眼睛、鼻子笑起來會皺成一條線的華華鳳，到了電影裏就變成了夏玲玲；而孟飛飾演段玉也並不全然理想。但這部片子却是今年夏天最賣座的電影。」他無可奈何的語調裏，當然也有無可奈何的表情。

從四十八年開始，寫過多少本小說，又有多少被改拍成電影，恐怕連他自己都搞不清了。對片酬他諱莫如深，自稱是軍事機密，絕對不能也不願公開。但對自己已比電影明星還要有名一事，却有些尷尬而自負。

他認爲早期的武俠小說如「七俠五義」等，只有事件而無思想，所宣揚的也只是種奴性的英雄。後來的平江不肖生「火燒紅蓮寺」等，又毫無結構。電影這種藝術對結構之安排與形象的掌握都很獨到，結合這樣的藝術以創造他全新的小說世界，是件值得稱道的事。

就整體結構上說，情節的「懸疑」是他小說與電影一貫的特色，在最後以揭穿一切作結，偵探的意味很重。但懸疑拆穿後往往了無足異，讀者或觀衆長期面對這種追逐與愚弄，是否會形成一種心理上的疲乏與厭煩？而且在我們看來，格局相類似的小說和電影太多了，這是否代表一種局限？或另有原因？

古龍說：「我也在思考！」

酒就像是蝸牛背上的壳子

在思考時，古龍總需要酒。

他賺來的錢，多半花在和朋友喝酒上。

藏書雖然比酒多，但只有酒才能眞正代表古龍。

「你若認爲酒只不過是種可以令人快樂的液體，那你就錯了。

「你若問我：酒是什麼呢？

「那我告訴你：

「酒是種壳子，就像是蝸牛背上的壳子，可以讓你逃避進去。

「那麼，就算別人要一脚踩下來，你也看不見了。」

這是古龍的話，那麼，古龍逃避的是什麼呢？是寂寞嗎？

我不知道，就像我們不易知道女人一樣。

有酒的地方，就有女人。古龍創造了許多奇奇怪怪的女人，也欣賞各式各樣的女人，「我是個大男人主義者！」

與女人在一起總是麻煩的，譬如趙姿菁事件。

對於古龍，這是大家最感興趣的問題。——

突然落入了久遠的記憶與沉思中，他以一種哀悼而又鎭定的聲音說：「對於這件事，自始至終，我沒有發表過一句話。因爲，無論我說什麼，都有人會被傷害。如今，事情已經過去了，也沒有什麼可談的。簡單地說，我與她已確有感情，這事如果不是第三者插入，絕不會弄得如此糟。」這是古龍的態度，若事情與他人有關，即努力避免談論；尤其是牽涉到他或他的朋友時。也許，這就是他小說中刻劃友情最多的原因吧！

如此詭幻的江湖，友情當然是他唯一能够抓握住的了。

沒有友情的人生是寂寞的，自謂「有中文處卽有古龍小說」的古龍，也會寂寞嗎？或者，他畏懼孤獨與寂寞，才努力去護衞友誼，才更深刻地體會友情。

酒經常是用來溝通友情的，從這裏他探觸到了人性的隱匿；愛恨的糾葛、挫敗與叛逆、死亡與新生。武器與人物並不重要，甚至搏鬪也是多餘的，生活在刀光劍影中的人，將更能體會出殺伐的可怕與可厭。古龍筆下血腥味很重，但他從不將搏殺的具體過程繪聲繪影地寫出來，是否也是基於這層認識？殺人最多最快的西門吹雪，殺人時永遠有種說不出的厭倦。古龍對搏殺也厭倦了吧？

搏殺只是種生存的掙扎，處在人生無可奈何之境而又必須日日爲生活而掙扎奮鬪的人們，什麼是他所能眞正掌握的？

「他只有躺在自己的冷汗裏，望着天外沉沉的夜色顫抖，痛苦地等待着天亮；可是等到天亮的時候，他還是同樣痛苦，同樣寂寞。」（多情劍客無情劍）

他是厭倦搏鬪、意圖擺落痛苦和寂寞的侵蝕吧？

古龍不語，忽然起座告辭，飄然遠去。

明日，明日又是天涯。

高陽談歷史小說

龔鵬程紀錄

懷抱着一疊書稿，高陽跨進門來，彷彿正從幽邃的歷史中走出，落到座上，以膝加足，拊掌而談。在這一間精潔的小房舍裏，梅新和他不斷地燃啜着香煙，在「煙絲披里純」的縈繞裏，高陽侃侃而談，以他激動且多表情的敍述方式，導出一片歷史的風情，繽紛而多趣……

從一部「李娃傳」開始

梅新：今天很感謝高陽先生能打破二十年來的慣例，和青年朋友們談談歷史與小說。這是我們副刊一系列的活動之一，從前我們曾請到白先勇、夏志清、李敖等人，分別就其所長與年輕朋友交換意見；而今天高陽先生能來，我們覺得十分榮幸，因爲他不但在歷史小說的創作上有二十

多年的經驗，其本人對「紅樓夢」的研究在國內也是數一數二的。六月間美國威斯康辛將舉辦一次國際紅學會議，國內只邀請了兩位，一位是潘重規先生，另一位就是高陽先生，對「紅樓夢」這一部鉅著，高陽先生有他更深一層的看法。今天參加座談的青年朋友多是大學歷史系、中文系的研究生，大家學有專精、濟濟一堂，對高陽先生的作品也都讀過，很有心得。現在，我請高陽先生談談他寫歷史小說的經過，以及有關歷史小說寫作所須具備的知識、技巧等。

高陽：我寫歷史小說其實是很偶然的，大約在民國五十一、二年之間，聯合報有這麼樣一個構想，找我來寫；而當時我正在研究唐代的科舉，就運用了許多有關這一方面的知識，寫成「李娃傳」。這是一種著重歷史的趣味的寫法，提供了很多唐代生活的背景知識，也有些考據，譬如唐代的「馬毬」，我認爲它即是現代的回力球，是一種很激烈的運動，到了宋朝則演變成脚氣毬，當時打馬毬的場地都是填土壓平，澆上桐油，非常厚實光滑，騎着馬在上面打毬，一不小心經常會有生命的危險，所以當時列爲軍技之一，現在的回力球即是由此衍化而出。

像這一種歷史的小故事，是我所極爲注意的，因爲唐代開元天寶之間，社會至爲富庶，人民的消閒活動較多；同時，其貴族中又頗雜有胡人的血統，和中國傳統的儒家觀念習俗不太一樣，故其社會活動也特爲新奇而多姿采，譬如在喪禮進行時，有比賽唱輓歌的風氣等等。諸如此類，我在「李娃傳」裏，大抵上是對當時的社會背景作了一個我所信得過的詮釋，這種寫法係基於我的

一個信念，即：一部歷史小說裏，我們並不一定刻意强調其中的人物應如何如何，而重要的是，應怎麼樣把當時整個社會的環境作一次歷史的復現，使我們曉得唐代和宋代有何不同，明代和清代有何不同，並由此而掌握歷史發展的脈絡，明瞭人物和環境的關係。因此，一部成功的歷史小說，應該是能讓讀者產生「身臨其境」的感覺，彷彿回到那個時代，和那時的人物共同生活。——這就是我開始走上歷史小說寫作之途的大概經過。

其後寫小說居然漸漸由副業變成了正業（他現任中華日報主筆，寫社論自爲其主業），所以我自稱研究「紅樓夢」是不務正業（惹來一陣笑聲，他自己也笑了）！

在歷史材料裏加進創造

梅：您寫作一部歷史小說的過程如何？

高：最早開始寫時，一部長篇當然要先作個安排，擬定一些綱目章次，現在則較爲自由了。至於寫法嘛，依我的經驗，可舉兩部書來說明，一是「荆軻」、一是「緹縈」。在「荆軻」裏我創造了燕太子丹的妹妹公主夷姬；「緹縈」中則創造了淳于意的學生。這兩個人物的出現，是因爲我認爲當時可能會有這麼樣一個人物，而爲後代撰史者所刪去不敍（撰史者通常都必須削去一件史實的許多旁支，才不致於蕪亂瑣碎）；因此我們在歷史上所看到的，只是緹縈如何忠孝、荆

軻如何爲知己者死，至於他們的感情生活則未予記載。

事實上人生並不是如此單一的，他們固然有忠孝義勇的情感，也應有愛情。對燕太子丹，我在感情上雖然同情他，但在理智上則是批判他的，因爲他之欲謀刺秦始皇，主要的目的乃在報仇；這和荆軻完全不同，荆軻固然有泰山崩於前而色不變的素養和膽氣，但他基本上並不是個劍客，這卽是一人敵與萬人敵之別。燕太子丹把他看錯了！荆軻之答應赴秦乃是因秦鞭撻六國，他要爲國際間的公理申一己之力。故荆軻是蘇秦一類人物，主張聯合六國以對抗張秦。太子丹則摻雜了個人的私怨在內，其性格和立場都不相同。但荆軻爲什麼願意去刺秦始皇呢？他明知此去必不能成功的呀！這其中當然有各種因素，我就在這裏加上了我的瞭解，亦卽荆軻感情生活的想像，說明他非去不可，否則無法報答燕太子丹的理由。這是我在歷史材料裏加進了自己的創造的例子。

不刻意製造主題

問：這樣事實上已經改變了一樁史事的主題，關於小說的主題，您是怎樣掌握的？

高：關於主題，我的看法是：文學是反映時代和社會的，如果一部文學作品能够很忠實地反映社會或時代，而且具備了小說的形式結構等條件，之後我們再去找主題。不是先有一個主題，

然後找材料湊進去的。現代很有些小說犯此毛病，爲宣傳某一意念而作，反而喪失了小說的功能。小說的主題應該是經由小說的情節內涵而自然產生的，不是刻意製造的，也不應是創作之前的既定理念。其情節發展也是如此。

有時我在寫作之初，初步擬定故事的大綱是個悲劇，但依照書中人物的性格來發展，發展到此，他不可能成爲一個悲劇而必須以喜劇收場，這種情形也是常見的，故整個小說情節的發展只看它是否「可能」！至於情節的推動，事實上也總不外乎懸疑、高潮等等，其次，最重要的是「韻律」！所謂「文似看山不喜平」，須有起伏動盪，始能見其韻律，如果沒有些平鋪直敍的地方，怎麼顯得出精采奇幻來？

好的列傳跟小說沒兩樣

問：剛才您曾提到兩點，一是小說必須完整地反映社會之型態，因此您的小說裏，常致力於表現當時社會生活以及人物在社會中活動的樣態，這無疑是比較屬於歷史性的；其次您又提到一類文學性的寫法，譬如「荆軻」和「緹縈」，您除了參考史傳的記載之外，還摻入許多想像性的題材和結構。像這一類的歷史小說，其本身係一種文學類型（Literary Genres），但其取材又來自歷史，它和歷史之間的關係究竟如何？

高：首先我得聲明，我所謂反映時代與社會，並不是全面的，這不可能，只能是一部份。至於歷史和小說的關係，倒是很難細分的，有人就說歷史除了人名地名時間地點之外，都是假的；而小說則除了這些之外，都是眞的。

在正史裏，有些寫得好的列傳事實上跟小說並無兩樣，例如歐陽修的新五代史，寫後唐莊宗李存勗的皇后出身寒微，她父親是個走方郎中，皇后很以爲恥。因爲唐代一直很重視門第，當上皇后以後，她就從不與父親聯絡，反而不斷地與高門大族的大臣攀關係。有次她病了，莊宗故意跟她開玩笑，要兒子背着藥箱，自己化妝成岳父的模樣，叫人去通報說是太公來看女兒。皇后最忌諱這個，又對莊宗無可如何，只好把兒子打了一頓。

像這種小故事，人物的性格和唐代重視門第的情形，都活生生的表現出來了。其他如史記、漢書、三國志等，凡屬良史都是很生動的，小說的任務只是把這些人物再做些深度的刻劃而已。因爲史書裏的人物多半不出幾個類型：忠孝節義以及奸佞滑稽等等，但忠也有許多不同的忠，有些是愚忠，有些是苦行孤義，我們寫小說主要就是把他們的感情狀態完整地表現出來。

「可能」才是合理，這是第一要素

問：我剛才之所以提出那樣的問題，有兩個原因：一是從前章實齋曾說：「凡衍義之書，如

列國志、東西漢、說唐及南北宋，多記實事；西遊記、金瓶梅之類，全憑虛構，皆無傷也。唯三國演義則七分實事，三分虛構，以致觀者往往爲所惑亂。」（丙辰劄記）周氏小說史略也說歷史小說的寫作「依史則死，背史則謬」，左右爲難。二是昨天我遇到您的老朋友王開節先生，他認爲您的小說之所以可貴，即在於您雖然以小說的體裁來表現，但其中的內容却件件都經過考證，十分眞確。依此，使我想到，在歷史性與文學性之間，一個作者應如何選擇、安排，並考慮這個問題？

高：這是依據一個消極的標準來檢定的，可是這個標準是會變動的，所以如何運用，仍須依賴作者的素養來決定。譬如清代初年，滿漢之見很深，漢人女子入宮，決無可能，故董小宛的故事顯爲虛構；其後歧見漸趨泯滅，漢人入宮也有可能了，這就是標準的變動。我如果寫一部小說說聖祖時漢女在宮中如何如何，就不太通了。歷史小說要以這樣一個標準去檢驗，我雖然創造了夷姬這個人，除了她內心的感情之外，一切她的身分、權勢、她周遭的關係、別人對她的態度、她的生活狀態……等等，都是依照當時一個公主的形態來寫的，所以可能；這種公主如果擺在明朝，那就不可能的。可能才是合理，這是第一要素，其次才能談到好不好、感不感人的問題，皮之不存，毛將焉附！如果把小說寄托在一個不可能存在的人物身上，豈不是很荒謬嗎？

學術上的問題，只有學術才能解決

問：那麼，您的意思是，即使是虛構的人物或情節，也是基於某些條件，譬如其社會背景之了解而來？

高：是的，這其中還有一點，我想也可以提供大家做個參考：對歷史人物，我總是做個律師，而不是法官。古人已矣，固然不能提出辯駁，但避免誣枉，却是我們下筆時所應注意的。

問：談到法官與律師的問題，使我想起不久前的「誹韓案」，您可不可以對此再深入地談談？

高：基本上我是認爲學術上的問題，只有學術才能解決，司法是無能爲役的。如果我是法官，一定不受理這類問題。因爲有些問題，法官固然可以請專家學者協助，例如稅務，法庭可以請專家協助審理，審理調查之後法庭再依據這些結果判定是否構成侵佔等刑責；但關於稅務本身的問題却屬於經濟學的範圍，非法官所能解決。這是我的基本看法，至於夾雜在這場討論之中一些不相干的論題就不必提了。

另外，有關韓氏勅封的銅印的問題，也是很有趣的，嚴格講來，韓氏後人尙且犯了僞造文書之罪哩（惹來一陣轟堂大笑）！從前在北平，凡是有較大規模的軍事行動，都須五城御史會銜出

一佈告，蓋上五個大印；但義和團之亂時，大家都逃光了，只剩下一個福建人姓陳的，要出佈告無法會銜，他想反正誰看得懂嘛，就把這個印前後左右蓋了五次，誰也沒仔細去看。韓愈祠堂的那個印也是如此，不過是家祠裏私刻的一個印罷了，鄉間的愚夫愚婦誰又會去注意呢？

岳飛是個軍閥嗎？

問：在「誹韓案」之前，也有林瑞翰的「岳飛案」，他認爲岳飛是個軍閥……

高：講岳飛是軍閥大概是有點問題的，如果說岳飛是軍閥，倒不如說關公是軍閥哩！倘若他果眞是軍閥，十二道金牌召得回他嗎？像唐代的藩鎭，別說召他，皇帝移樽就教還差不多。所以這顯然是不明瞭中國兵制史及政治史的誤說。所謂軍閥，最低限度應有割據和徵稅等事實，而岳飛顯然是沒有的。

問：我們並不在討論岳飛是否爲軍閥，我們只是想瞭解政治、法律以及一般社會道德等對歷史小說（包括歷史研究）究竟有何關係或影響。譬如「誹韓案」中有些人就認爲凡是說韓愈不好，都是崇洋媚外；而中共史學的發展，一直受政治條件的支配，也是我們所習知的。

高：當然是有影響的，這種影響或約束可分兩方面來說，一是作者在寫作時，作品中的人物必須受到當時政治社會及道德觀念的限制。二則是作者本人的問題，作者寫小說時，可能採取批

判的態度，也可能因爲事體已經不存在了而採取抹殺的態度，例如我寫小說時，不太描寫古人的小脚辮子等，因爲沒有寫作的必要。不寫這些，倒也不構成歪曲現實，只是歷史上的隱筆；當然，如果歷史上根本沒有這類事實，而我們却大力地描寫它，也是不對的。

交通是決定社會是否富足的必要因素

問：您剛剛曾提到小說須反映現實，要重視當時的生活環境和社會背景。那麼您如何了解他們的社會背景呢？憑藉那些材料？

高：這也是我經常被人問及的問題，我很願意藉此機會談談：所謂社會，不外乎人的活動，包括食衣住行及人在社會人羣中活動的關係等等，有了對當時的文物制度及生活各方面的了解，才能了解人物在社會裏的關係和作用。坦白說，歷史以民生爲中心，經濟條件是足以決定社會的。而經濟條件中最主要的又是「交通」，交通是決定社會是否富足的必要因素。

但歷史是變遷的，我們不能以現在的眼光來看古代。譬如山東的煙臺，何以稱做煙臺？乃是當年備倭的烽火臺，一片荒煙蔓草，極爲荒涼貧瘠；可是後來因爲山東哥兒們下關東，此地成了通往遼東的要道，商船雲集；其後海運漸通，天津出來，即是煙臺，此地遂愈加繁榮。交通不但使它富庶，也改變了它原有的生活型態。

其他本來很繁榮，後來因交通情況改變而沒落的城市也很多。這類交通狀況變遷的考察，也構成我們剛才所說歷史可能與不可能的一個檢驗條件，譬如宋代末期爲了抵禦金兵南下，拼命想把黃河下游出海的水道移向南方，如果我寫南宋事，而說北方的黃河如何出海等等，那就是瞎說八道。

研究中國歷史，對這幾條大川必須格外注意，春秋時代的戰史至今之所以仍不能明瞭，其原因就在於當時的河川至今多半不可考了。楚漢相爭也是一樣，其關鍵即在「鴻溝」（今日運河的一部份）搞不清楚。這類河川水道，在古代都是輸糧運兵的大動脈，非澈底研究不可。像黃河，如果黃河和今天一樣糟，漢民族怎麼可能在這裏茁壯起來呢？那麼，黃河是怎樣搞壞的，歷代治河的情形如何，都須加以探討。不只黃河如此，長江、淮河、漢水等等，也都很重要，從這裏就可以瞭解到許多社會現象。

豐富的學養和生活經歷

問：剛才您提到您因研究唐代科舉而寫「李娃傳」，有關唐人傳奇與科舉的關係，頗滋爭議，陳寅恪認爲科舉之「溫卷」與傳奇關係極爲密切，但也有些人不同意此說，您以爲如何？

高：「溫卷」又稱「行卷」，到清代還保有這種風氣。至於科舉，一直要到清朝才臻於完備

，而行卷的作用也可分爲兩種，一是展示自己的才華，冀望中選（各主考官也都希望收羅名下士）；一是打秋風的性質，主事者知道這是寒士，送些金錢了事。它和小說本身當然有關係，但並不是絕對的。

問：在您寫作時，您是否曾考慮到您的小說對當今這個社會，會產生什麼樣的影響或穩定性？

高：喔，這我倒不曾想過，因爲既然是歷史，我就只能從歷史去着眼，如果要對當前某些問題有所批判或建議，而運用歷史小說的形式來達成此一目的，畢竟是可遇而不可求的事。

問：您的小說，素有廣大的讀者，這其中應該涵有您豐富的學養和生活經歷，可不可以告訴我們您的家世，您治學的經過和閱歷？我想這也是我們大家都很想知道的事。

高：其實我個人也沒什麼好談的，我家是個世家，清朝時有一些科名，我高祖父在洪楊時擔任過江蘇巡撫，而我個人大學却未畢業，抗戰勝利後考入空軍官校，來臺後任王昇將軍的秘書，再轉新聞界服務，至今也已二十多年了。所謂家世和經歷也者，如是而已。哈哈！

願當一名歷史的偵探

問：您是新聞界有名的才子，據我們所知，有些人頗爲您可惜，他們認爲以您之才，如果專

力於文學創作的話，成就將比現在更高，您自己的看法如何？

高：我的看法倒正好相反，如果可能，我倒想專心做些研究工作，至於創作，那應該是年輕人的事（這有點像年輕人唱戲，老年人聽戲的說法，惹得大家都笑了）！我一直很想對李商隱澈底研究一番，寫本東西，這是我的一大心願。我們年紀大了，思想自然趨於內斂，不能再放縱自己的想像了。如果現在還要馳騁想像力，豈不是要泛濫無歸了麼？海明威的悲哀也在於此。因爲文學創作，倘或沒有自知之明，一心想要超越，而許多客觀條件無法配合，則必然會有種幻滅之感，我是不會蹈此覆轍了。目前我希望儘量少寫點小說，歷史上還有許多課題正等待着我們去研究，我願意當一名歷史的偵探！

李義山的詩確有艷情

問：您說您在研究李商隱，我們曉得義山詩中，有關他自己感情生活的一部份（即「無題」等詩），歷來爭議不休，迄無寧論，可不可以談談您對他的看法？

高：要瞭解一個人的作品，必須先瞭解作者的身世和感情狀態；但他的身世和感情生活又是受環境支配的。李商隱的環境並不好，家累也很重，早年受知於令狐楚，草擬章奏；其後與王茂元的關係又很特殊，是以後來的箋注家都認爲他和當時的牛李黨爭有很密切的關係；無題等詩，

均係描寫他的的許多政治活動。我則不作此看法。我以爲義山詩確有艷情，尤其是和他小姨的一段，詩裏寫得明明白白，譬如無題二首之一：「鳳尾香羅薄幾重，碧文圓頂夜深縫；扇裁月魄羞難掩，車走雷聲語未通。曾是寂寥金燼暗，斷無消息石榴紅。斑騅不繫垂楊岸，何處西南任好風？」首二句是催嫁，趕嫁衣，碧文圓頂就是青廬，嫁衣應該早就準備好了，爲什麼要深夜縫製呢？必是義山與他小姨之間的事，已略爲人所聞，不得不急忙把她嫁出去。第三句，扇裁月魄是形容女子的容貌；羞難掩，此羞字有深意，如果眞和義山沒有什麼交往，自可歡歡喜喜地前往夫家，正因戀情已被發覺，故含羞難掩。第四句是寫嫁時車走轔轔，二人不能一通情愫；而語未通也表示女子的態度有所改變，決心斷絕此一不正常的關係，義山之失望亦見於此。因有車走雷聲語未通的情境，是以義山想到他二人從前在夜底燈前的密約，可能是不會有什麼結果的了（斷無消息）。既然不會再有結果，我也不必赴約了，斑騅既已不繫垂楊之岸，又何必管他西風南風？這明顯地表示女子嫁到東北方去了。

以黨爭來解釋義山詩是講不通的

問：是否別有一本作「斑騅只繫垂楊岸，何處西南待好風」？

高：如果這樣就不對了，因爲第二首有「直道相思了無益」之語，第二首和這首是相連的：

「重幃深下莫愁室，臥後清宵細細長。神女生涯原是夢，小姑居處本無郎。風波不信菱枝弱，月露誰教桂葉香？直道相思了無益，未妨惆悵是清狂！」第四句明寫小姑，第五句是說相信她到了夫家，自能應付得了一切事情，而自己却還在此癡意相思，故七八作放絕之辭，以自傷並自慰也。從前人不明瞭詩意，妄以牛李黨爭相比傅，其實義山在黨爭裏根本是毫無輕重的，官只八品，絲毫起不了什麼作用；況且牛有黨而李無黨，牛僧孺等是師弟相結合，故有成黨之可能，至於李德裕他們根本都是些高門世胄，這些高門華族互不相能，怎麼會有黨呢？以黨爭來解釋義山詩是講不通的。我們讀詩，首應把字裏的含意弄清楚，像這一類的詩，集裏還有好幾首，應該綜合起來看。

問：您這種研究方式，似乎仍和張爾田「細按行年，曲探心迹」的作法相同，但結論却完全不一樣了。

高：是，是！是不一樣！我們都是從考察其生平開始，但考察其生平是不能有成見的，例如大家都說牛李黨爭，那麼到底黨爭是怎麼回事，不能不弄清楚。義山職官最高不過一尉，比他大的官尚且不可能在黨爭中發生作用，何況義山？且李德裕他們這些貴族門第，各有其不同的背景，也不可能有黨，我們把這個否定了，再來看義山詩當然豁若發蒙。如果眞要穿鑿，以一些政治上的恩怨來解釋它，而不肯平心靜氣地去考察義山感情生活的眞貌，那就像有些人批評哲學家是

在一間黑屋子裏捉一隻並不存在的貓一樣。

紅樓夢——眞眞假假的一部大書

問：關於「紅樓夢」，您是已成一家之言的了，能不能大略談談您的看法？爲什麼會研究紅學？

高：紅樓夢我當然是很小就開始看了，我一位姑丈就是俞平伯，當時家裏人告訴我：你姑丈正在研究一門學問，叫做紅學。那時候我就頗不以爲然。後來到臺灣來，和幾個朋友辦了一份「作品」雜誌，有天聚會遇到胡適之先生，胡先生告訴我，他紅樓夢並沒有讀完，也不喜歡紅樓夢。其後大陸上開始全面批判胡適之思想，出了一册書：周汝昌的「紅樓夢新證」。我拿給胡先生看，胡先生居然還替他護短，說周汝昌是他最後收的一個小徒弟。這種老師未免太偉大了一點。

當時我一方面是不服，一方面也準備跟胡先生抬槓，就把這本書詳盡地看了一遍，發現其中穿鑿附會的地方很多，譬如他認爲紅樓夢完完全全是曹家生活的紀錄，連時日都不差；這在我看來是絕對無法接受的，只有缺乏創作經驗的人，才會說出這種呆話。不要說曹雪芹，就是我來寫我自己，寫我父親，也多少會歪曲一點，記憶失眞或有意隱匿呀！

據我看，紅樓夢寫的並非曹雪芹本人的經歷，可能是他父親或他家族的事蹟，把許多素材揉

合起來，其中眞眞假假，構成一部大書。另外，在紅樓夢的研究中，有一點是我所獨創的，也是趙岡等人所不如我的地方，那就是對歷代中心勢力的了解。——凡是我們要研究一個朝代，必先瞭解其中心勢力的結構，譬如東漢的外戚與宦官，唐代的藩鎭、明代的宦官、清代的八旗，以至於民國的國民黨等等。如果我們要研究明朝末年的流寇，而不瞭解明代從司禮監以下的宦官政治，如何能解決問題？同樣的，要研究清朝，倘或不瞭解八旗之組織和作用，豈能了解其興衰之故？像清代末年，親貴用事等等，無論其好與壞，都脫離不了這個中心勢力。

八旗制度要有深刻了解

現在既然曹衣是個旗人，而且是個上三旗的包衣，與皇帝的關係格外密切，如果你不了解八旗的制度，又怎能了解紅樓夢？譬如我們看紅樓夢，賈母對待下人都非常尊重，這是爲什麼呢？因爲曹寅的母親本身就是康熙的褓姆（入宮聽差，都是由內務府上三旗包衣中遴選），她本身是這個身分，當然對底下人特別尊重了；這種尊重就是尊重她自己的家世。

類此的情形還很多，我在威斯康辛紅學會議裏即準備就這一點來討論。據我的瞭解，曹雪芹後來在內務府已經淪落到大家都認爲他已不可救藥的地步了，只好讓他自生自滅。爲什麼呢？曹家在金陵固然是極爲顯赫，但回到內務府去，他和其他的人一樣，都是聽差的性質。曹雪芹不願

受到這種束縛，才脫離了內務府，舞文自活（清代乾隆間，因爲旗人本來較少，後來逐漸增多，還有些旗人帶來的漢人，管理較爲困難，有些自有辦法的，就脫離旗籍，自謀生活；而曹雪芹就是生長在這種對旗籍的管理最爲鬆弛的時代。這又牽涉到我們前面所說可能與不可能的條件問題，如果這種情形發生在雍正時就不太可能，因爲雍正對旗人的控制非常嚴格，不但旗人不能任意離開指定的地點，逗留外地；正白旗鑲黃旗等也經常調動。到乾隆時則是最鬆弛的時候）。

我們看清會典就知道，清代的內務府，其本身就像一個政府，有他們自己的制度和系統，其掌握的營產更是不其計數。如果它要照顧曹雪芹的話，眞是太容易了，隨便找個地方都可以安插他。只是曹雪芹自己與它隔絕了，我們看他書後的幾首詩就可知道。如果不是對八旗制度有深刻的了解，決無法發現這些問題。

先掌握中心勢力

問：您所說的這些，應該是研究曹雪芹所必須具備的一些知識，然則我們應如何運用這些知識來看「紅樓夢」呢？

高：以上我所談的，可歸納出一個原則來，那就是說：我們要了解一個作者，必須了解這個時代的中心勢力；要了解一個作者，必須了解他的身世背景。尤其是他在這個中心勢力之中，受

中心勢力的支配到什麼樣的程度。爲什麼研究曹雪芹要研究八旗制度，而研究其他的作者不必，其原因也即在此。他既生活在中心勢力的籠罩之下，我們即必須深入了解這個足以影響或支配其思想、情感的中心勢力，這是個本，本應先予掌握。同時，經由這種考察，我們也才能曉得要反抗或擺脫這個中心勢力有多麼不容易，而曹雪芹之偉大也在於此。可想而知的，內務府對他的壓力有多大，他能爲了創作的自由而毅然脫離它，實在是很值得敬佩的。

問：我的意思是：瞭解了這些，對我們研讀紅樓夢究竟有多少幫助？因爲所謂「紅學」，一直包括紅樓夢和曹雪芹本人二部份，許多人都在懷疑，研究了那麼多曹雪芹，到底對紅樓夢此書的藝術價值有何助益？

高：哈哈！這我也有同感！紅樓夢的研究大抵可分史學和文學兩部份，目前也有許多人開始對其文學性展開研究了，譬如林以亮等。

「紅樓夢」應是集體創作

問：您認爲紅學今後的發展如何？

高：這很難講，我目前所做的一部份工作，仍是屬於史學的範圍，企圖把曹雪芹整個眞相探索出來；至於一些流於瑣碎的考據，我並不太贊成，如果照這樣發展下去，恐怕會「玩物喪志」

！像周汝昌就是，一些小考證都是不太站得住的，其癥結卽在於他不瞭解幕僚制度和八旗制度。

問：正如您所說，紅樓夢之研究可分歷史的與文學的，亦卽作者研究與作品研究。現在在作者研究方面，我們已經有了不少成績，但作品研究方面却還很貧乏，紅學卽因此而常被人詬病爲本末倒置，像林以亮先生就說曹雪芹的生卒年月，脂硯齋究竟是誰，他與曹雪芹的關係如何，高鶚是否讀書等問題之解決與否，並不足以影響紅樓夢的文學藝術價值。您的看法如何？

高：作品研究和作者研究並不是截然可分的，其間當然有密切的關係，其關係在哪呢？一是脂批有許多和正文相混，二是書中某些部份是經過一再修改的。現在我們若要進行作品研究，第一步工作就是把脂批清理出來，根據我們對曹雪芹和他周遭的環境人物關係把脂批復原。

至於第二點，我的看法是，寫紅樓夢時曹雪芹已經非常困苦了，稿子寫了也無法開雕印行，只好寫了一些就由人抄了換米；有時爲了急就章，有時又因牽涉到自己家裏的隱私，不便寫入，以致有錯開分寫和刪改的情形，造成許多不同的版本，最明顯的莫過於十三回秦可卿淫喪天香樓。

據我所知，此書應是個集體創作，曹雪芹最初的構想都安排在前面那十二支曲子裏，然後經過一再修改始成今本；後四十回可能是他的一份初稿。書是跳着寫的，不一定依照秩序來。如今我們如若能對作者本人的生活和背景考證得愈詳細，對這一類作品的問題也愈能了解其眞相，像

我剛才所說，曹雪芹能爲了創作的自由而脫離內務府這點，在了解紅樓夢本身時就很有助益。正因爲他急於抄一部份去換錢，所以書會有錯開的現象，不是整本寫好了才傳抄流通的，書裏的詩也不一定都是曹雪芹所做。

從繁華銷歇引起人生之反省

問：您目前對紅樓夢還有什麼研究計劃嗎？

高：我現在想重新把乾隆時八旗的檔案，做一次澈底地整理。

問：您以「紅樓夢」發展出來的小說「紅樓夢斷」，現在已經寫到第四部「延陵劍」了，所謂紅樓夢斷，斷字代表什麼呢？能不能簡單說明一下您寫此書的意圖？

高：（大笑）呵呵！斷字倒沒有什麼好推敲的，我寫這幾部書所要表達的只是一個環境和人的關係而已，大致不脫曹雪芹自己所懺悔的範圍，從繁華銷歇引起一些人生的反省。但文學畢竟不是哲學，有時候也沒有太多大道理可言；同時，正如我們剛才談到的，作品的主題是依隨着作品而產生的，我現在初步的構想僅是如此。

問：除了紅樓夢之外，您對金瓶梅也有論述，能不能就此談談？紅樓夢受金瓶梅之影響是衆所週知的。

高：（淡淡地笑了笑）對這個問題我沒有什麼意見，不過魏子雲先生主張金瓶梅是沈德符寫的，我不太同意就是了。其次，相傳此書爲王世貞所撰（見消夏閑記及王曇金瓶梅考證），亦屬書賈宣傳，我認爲它是本集體創作。

問：剛才您談到社會背景對人的影響時，特別舉出交通這一項。除了對交通的了解之外，還須具備那些條件？

高：剛才我也講到中心勢力必須了解，在中國歷史上，凡是以高級知識份子爲中心勢力的，都屬昇平盛世，譬如宋神宗時，唐代、清代亦皆如此；若以宦官外戚爲其中心勢力，則朝政必壞；至於藩鎭則不太一定，有些地方好，有些地方差，一繫於人，我們在北洋軍閥時也是如此。這些必須了解。

還他一個歷史的眞貌

另外就是地理條件，例如明朝末年長江以南和陝甘一帶即迥然不同，一是赤地千里，人人相食；一是秦淮夜煖，紙醉金迷；同樣是明朝末年，因地域環境不同，而差異有如此之大者，地理條件之變遷和影響，焉能不予以注意？我所以提出交通，並不是說交通最爲重要，我只是說經濟環境影響人最甚，而交通又是經濟條件中極重要的一環，其輕重層次不可相紊。

問：談到交通，您剛才舉了一個例子，就是煙臺。這使我想起以煙臺孽報領起全書的歷史小說「孽海花」。您能不能談談中國歷史小說嬗衍遞變的情形，或「孽海花」這一類歷史小說和現代的歷史小說有何不同？

高：這個問題實在很難答覆——基本上，當代的哲學思想一定會影響到文學作品，譬如唐人小說裏濃重的道家氣息，明朝早期和後期的作品顯然不同，後期傾向於頹廢和逃避現實等等。明人更有一種風氣，就是以小說和戲劇來諷譏時政，如西遊記裏的車智國國王崇道滅僧即是諷刺明思宗；又如唐伯虎三笑點秋香的故事，其起因乃是給事中華昶劾程敏政竊題，釀成弘治十二年的徐經科場案。唐寅亦以是獲罪，時人怨華昶多事，乃嫁名於華察（鴻山）及其二子，寫成「三笑姻緣」。其實華察成進士時，唐寅已死了三年，怎能賣身投靠到華太師府呢？

又如宋代的潘美，係一代名將，只因與楊業相約會師陳家溝，後期而至，使得楊業殺一陣敗一陣。後人恨他失期，遂造出「楊家將」等故事，像這一類事很多，可以看得出小說的力量。我所說要做歷史的律師，原因即在於此，我們應該還他一個歷史的眞貌，不懂的不能瞎講。這也是我個人寫小說的一個信念，希望通過小說的手法，把一些久遭歪曲的印象扭轉過來。

判斷資料須要一些眼光

問：那麼，歷史小說在寫作時，對史料的搜集、整理、選擇、安排等等，和一個正規的歷史研究者有何異同？

高：所謂正規的史學研究者，其主題對象較爲固定，譬如研究某一朝的經濟史或戰史，對其他的部份就可不予注意。寫小說則依其須要而常改變，譬如要寫部以清代爲背景的小說，關於旗漢之間的許多問題，不能不先了解；要寫明代歷史故事，對流寇和當時的政治環境也不能不注意……。但有一點是不變的，那就是對社會史的了解，所謂社會史，包括食衣住行等等，如果欠缺這方面的知識，寫作時以什麼爲材料呢？

問：有關這一部份的資料如何搜集呢？

高：材料搜集的方法很多，有些材料乍看起來似乎沒什麼意義，可是如能善爲利用，也可以成爲很好的資料，我舉個例子，清史稿裏有個公主表，我就從這份表裏發現雍正所撫養他兄弟的女兒特別多，這代表兩種意義：一是雍正卽位時，兄弟之間鬪爭得很厲害，他卽位後撫養這些女孩在宮，正是籠絡的手段。第二、我們知道雍正本人是很嚴飭、很修邊幅的，沒有什麼聲色之好；養幾個小女孩在宮中解悶，也是他感情生活上的一種寄託。

像這一類不經意的材料裏，如果我們能深入去思考它反面的意義，往往可以得到許多意想不到的啓發。有時候資料並不難搜集，但如何判斷資料倒須要一些眼光，所謂盡信書不如無書也。

有關社會史的資料，是須平時一點點注意的，沒什麼訣竅；而有關人物方面，在搜集時必須連類及之，從親朋師友等關係中一路追上去。因爲中國素崇倫理，親戚和師門的影響通常都很深遠，其關係決不可忽略。

掌握時代精神

問：那麼，關於社會生活（如食衣住行等），我們除了憑藉想像之外，還有那些書籍可供參考？

高：感情生活的描寫，只有純靠體會；食衣住行等，則另有不少資料可資參證，譬如我們寫北宋，東京夢華錄卽非看不可。我是杭州人，直到現在，杭州還保存有不少宋代的習俗，我小時候吃的一些糖果（如梅什兒），在東京夢華錄裏就有記載。

問：當我們遇到一樁史事，正史和稗官記載不同時，您如何抉擇或鑑定？

高：這當然仍以正史爲準，不過正史也有選擇，譬如宋史被稱爲僞史，我們在判斷時應對這類客觀條件加以考察。

問：您提到您願意洗刷歷史上一些被歪曲的印象，重現其眞相。那麼請問您在處理一個歷史人物時，如何去把握他的原貌？像您寫荆軻，加入了您的創造和情感因素的解釋，以至於荆軻的

形相——一種「壯士死知己，提劍出燕京」的形相，在您的筆下轉變了，這種寫法，和重現歷史的原則是否相違背？您如何來處理這個問題？

高：要掌握歷史人物的精神，必應先掌握其時代精神。在荆軻時，正是貴族政治沒落、平民政治興起的時代；且當時所推崇的，不是春秋時代夷夏之辨等大義，而是五倫之間的小義。基於這種條件，才會產生荆軻這種人物，其表現的也是時代的精神。這就像陸放翁的詩，放翁詩之所以好，即在於他能表現一種時代精神。

荆軻並不是刺客

問：我的意思是說：因爲有了夷姬的出現，使得荆軻應諾赴秦的行動，不完全建立在「士爲知己者死」的戰國小義上，這樣是否會影響到我們對他的精神的認取？

高：我刻意把他寫成一個悲劇人物！我認爲史記把他列入刺客列傳，是委曲了他，因爲荆軻並不是個刺客。他曾提出上中下三策，上策是聯合六國伐秦，中策是備戰，下策才是入秦謀刺，最後雖因燕太子丹的緣故而採取下策，他還是有所待，等待蓋聶來。因爲他知道秦武陽是不行的，他已試驗出來了；後來他雖明知秦武陽不行，刺秦始皇不會成功，環境却迫得他不得不去。去，不成功也還是有作用的，我在書後寫入張良博浪沙椎擊秦始皇，即說明了他是受到荆軻的影響

而來。

問：那您的意思是不是說：雖然歷史人物在史傳中早有記載，但我們也不妨以自己的瞭解，對它做一種新的詮釋？

高：（頷首）是！但這種詮釋必須是「可能」的，否則就成了自說自話。

問：除了歷史小說之外，您也寫了不少非小說性的歷史掌故敍述，如明末四公子，清末四公子之類，就您個人而言，您給予他們什麼樣的地位？或者，我們也可以問：面對一件史迹，您如何選擇您的表現方式？

高：我那是種偷懶的寫法，同時也是替某些人唸書。「清末四公子」後半部寫得很草率，我準備把其中論陳散原的一部份抽出來，配合我另外一些論詩的文章，單獨輯成一册。

「高陽」名字有深意

問：目前國內歷史小說寫作的情形如何？同類的作家裏，像南宮博、章君穀或金庸的「袁崇煥」等，您能不能大略評述一下？

高：我想這是彼此看法的問題，像我這種專門從歷史的觀點來看，他們當然有點不大……嗯，我們都是老朋友了，南宮博對唐史當然很熟，章君穀近年來進修的情形則我不太了解，不敢妄

議。

問：最近您有兩部書，很引起一些人的重視，一部是寫北洋軍閥、一部是寫汪精衞僞政府，都着力於其內部權力關係的描寫，請問您如何取得這些資料並了解這段史實？

高：關於「粉墨春秋」，金雄白供給了我很多材料，此外，抗戰剛興時，我正在上海，耳目所及，也瞭解了一些。坊間談這類題材的書也不少，資料並不難找。

問：我還有個有趣但不甚相干的問題：您以高陽酒徒爲名，令人對您的生活狀況深感好奇，能稍予介紹嗎？

高：（忍不住大笑起來）高陽是我們的郡名，高陽許（按：高陽本名叫許晏駢），後來因爲喜歡喝酒，所以又叫做高陽酒徒了，哈哈！

問：聽說有些武俠小說作家，在牆壁上貼了許多故事大綱，避免互相混淆。您同時在各報連載許多小說，是不是也要如此，以防搞錯？

高：不太需要，因爲我在寫作時，人彷彿就回到那個時代裏去了，清朝時代的東西不太可能會寫到明代去。

問：您連載的小說是寫完以後才發表呢？還是邊寫邊發表？

高：（笑了笑，點點頭）邊寫邊發表，這個梅新先生最清楚了（大家都笑了起來）！

問：那麼，等全篇完稿之後，您是否再從頭整修一番？

高：我也很想這樣做，可惜沒有時間！……

儘管工商業社會不斷地變動，歷史的功用和它强烈的吸引力却始終不曾消褪。酒闌燈炮，而仍兀坐案頭，高晛大談的高陽，像極了一位在幽邃深遠的歷史巡行之旅中，掌着燈火，踽踽而前的行者。但，問題是：誰來接下歷史探索的工作呢？踏在清冷的臺北街頭，夜涼無語，但有清風寒月相與應答而已。（本文未經高陽先生過目，若有錯誤，應由紀錄者負責。）

暖流文庫⑤

大珠小珠落玉盤

——當代名家談藝錄

龔鵬程等紀錄

出版者：暖流出版社
發行人：黃根福
臺北市雅江街五十八號
電話三一一八六三三號
郵政劃撥一五九二九九號
登記證：行政院新聞局局版臺業字二〇九〇號
印刷者：復泉印刷有限公司
臺北市東園街奕巷二元號
中華民國六十九年六月初版
定價新台幣六十元

有版權
禁翻印